ИСКУССТВО КИНО

2 0 1 0

Джулианна Маргулис и Крис Нот в сериале

Правильная жена

Его скандал. Её история.

© 2010 CBS Studios Inc

Последний номер года спровоцирован тремя московскими фестивалями — может быть, наиболее значимыми для выявления новейших тенденций в сегодняшнем мировом кино. И в отечественном, как его неотъемлемой части. В разных рубриках речь пойдет как о конкретных фильмах, показанных в программах фестивалей «2morrow/Завтра», «2 in 1» и «Артдокфест», так и о важнейших процессах, явлениях и поисках современного авторского кино: о том, как оно создается, как существует в контексте «большого искусства», в узком и широком прокате, в восприятии зрителей, коллег, критиков. О мутациях нового кино, о стирании границ между жанрами, между «документальным» и «художественным» методами освоения реальности, между авторами и персонажами, между кино национальным и универсальным, профессиональным и любительским. И еще — о проблемах, которые ставит артхаус, и о тех, что стоят перед его авторами. Обо всем этом читайте в дискуссиях, рецензиях, аналитических статьях, портретах и беседах, публикуемых во всех разделах журнала.

Не случайным дополнением к разговору о новых тенденциях в искусстве и «выходе за границы» стали материалы, связанные с именами создателей мощных оперных спектаклей, вызвавших острую критическую полемику, — режиссера Дмитрия Чернякова и дирижера Теодора Курентзиса, а также сценарий нашего постоянного автора Александра Гоноровского о Викторе Цое.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №12/2010

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Трехгрошовая мечта
«Круглый стол»

РЕПЕРТУАР

23
АНТОН МАЗУРОВ
Провокация плюс просвещение
О фестивале «2morrow/Завтра»

27
ОЛЬГА ШАКИНА
Четвертое измерение
«Четырежды», режиссер Микеланджело Фраммартино

30
НИНА ЦЫРКУН
Детские вопросы
«Зимние каникулы», режиссер Ли Хунци

33
ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА
Тихие дни в Клиши
«Ловушка для краба», режиссер Оскар Руис Навия

36
АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ
Киномутации
О фестивале «2 in 1»

39
ЕЛЕНА ПАИСОВА
Больно, ergo sum
«Красный холм», режиссер Никола Лежаич

43
ТАМАРА ДОНДУРЕЙ
Не прислоняться
«Пал Адриенн», режиссер Агнеш Кочиш

47
ОЛЬГА ШАКИНА
«Броненосец». Потемки
«Армадилло», режиссер Янус Метц

50
КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ
Выдоха нет
«Карамай», режиссер Сюй Синь

54
ЕЛЕНА СТИШОВА
Приключения «Хрустального глобуса»
Карловы Вары—2010

КОММЕНТАРИИ

59
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
Войцек, романтик

64
БОРИС ЛОКШИН
Снимаем Фридманов

И М Е Н А

71
ВЕРОНИКА ЧУГУНКИНА
Танцы с камерой

80
ТЕОДОР КУРЕНТЗИС:
«Я тоже играю в эту игру»
Беседу ведет Ольга Андреева

87
ТОМАС БАЛЬМЕС:
«Реальность — где-то посередине»
Беседу ведет Елена Паисова

96
БОГДАН ДЖОРДЖЕ АПЕТРИ:
«Живу где-то между двумя мирами»
Беседу ведет Анжелика Артюх

Р А З Б О Р Ы

101
Имеет ли doc право на art?
«Круглый стол»

115
ИОСИФ БАКШТЕЙН
«В своей стране я словно иностранец»

118
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
По законам драматургии
Беседу ведет Сергей Сычев

О П Ы Т

127
ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ:
«Документализм — единственное, что осталось в кино»
Беседу ведет Елена Калашникова

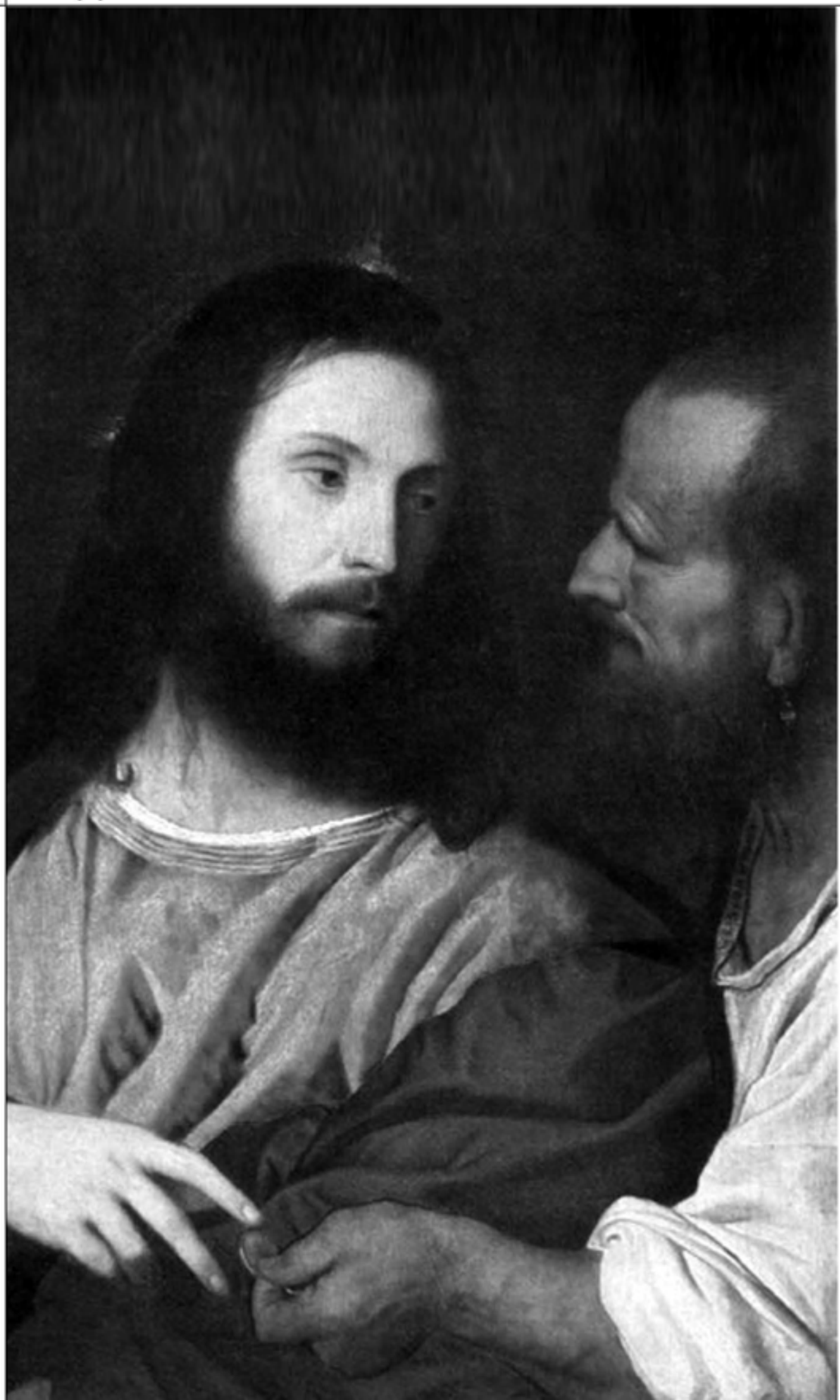
Ч Т Е Н И Е

133
АЛЕКСАНДР ГОНОРОВСКИЙ
47
Сценарий

162
Содержание журнала «Искусство кино» за 2010 год

S U M M A R Y

174



Тициан Вечеллио.
«Динарий кесаря».
1518

Трехгрошовая мечта

В рамках международного кинофестиваля «2 in 1» (Москва, октябрь 2010 года) состоялась дискуссия, посвященная безбюджетному кино. Вел дискуссию программный директор фестиваля Алексей Медведев.

Алексей Медведев. Сегодня мы хотим поговорить о безбюджетном кино. Понятие «безбюджетное» мы возьмем в кавычки, потому что кино вообще без бюджета не бывает: так уж получилось, что все мы причастны к профессии, которая, как ни крути, требует каких-то денег. Правда, вчера Константин Селиверстов, представляя свой фильм «Клубничная поляна», остроумно сказал: «Приятно посмотреть в глаза людям, которые заплатили за билет больше, чем бюджет моего фильма». Но это, конечно, полемическое преувеличение.

Речь пойдет, я подчеркиваю, не о малобюджетном кино, не о каких-то специальных программах поддержки, а о мечте. Потому что кино — это по-прежнему мечта. И редкий неравнодушный к культуре молодой человек не задумывается о том, чтобы взять да и снять фильм. Потому что кажется, что именно это и станет важным событием в жизни. Идея о том, что сейчас кино доступно всем — достаточно снять ролик на мобильный телефон и выложить его на YouTube, чтобы получить миллион просмотров и стать самым популярным человеком на свете, — уже стала общим местом. Доступным стало уже даже профессиональное изображение. В качестве примера я хотел бы привести фильм, который был показан в конкурсной программе «2 in 1», — «Сердце зверя» швейцарского режиссера Северин Корнамюза. Он был снят на цифровую камеру Sony EX1, цена которой всего шесть тысяч долларов, а многие зрители были уверены, что это 35-*мм* пленка. То есть, с одной стороны, ничего невозможного нет. С другой — хотелось бы разобраться с этой ситуацией, с этой мечтой о том, чтобы делать кино.

Давайте определим безбюджетное кино как кино, которое зарождается в голове его создателя, еще без всякого материального обеспечения. Это не обязательно профессиональный режиссер, просто человек, который мечтает что-то сделать. Уже потом возникают способы, с помощью которых он осуществляет свои замыслы. С этой темой связано много интересных вещей. Кто-то, сняв фильм исключительно на собственном энтузиазме, в итоге закрепляется в профессии. Его находят какие-то продюсеры, им начинают интересоваться, дают, условно говоря, миллион или два на съемки следующего фильма. Кто-то, наоборот, следуя своему желанию, темпераменту или из-за сложившихся обстоятельств, продолжает существовать в андерграунде, как, предположим, Константин Селиверстов. Я ничего плохого не хочу этим сказать, но это действительно удивительная история: Константин снял уже несколько полнометражных фильмов.

С так называемым «безбюджетным» кино связана еще одна проблема. Люди, которые получают бюджеты, иногда начинают снимать хуже, чем в ситуации,

«Клубничная поляна», режиссер Константин Селиверстов

когда у них не было денег. Их следующие проекты оказываются уже не такими креативными. С одной стороны, это понятно, потому что когда у человека нет денег, у него нет выбора — он должен включить на максимум свои творческие способности и воображение, потому что спецэффектами он уж точно публику не привлечет. Для того чтобы здорово это сделать, нужно что-то придумать самому. Это один из аспектов, о котором тоже хотелось бы поговорить.

Представлю участников нашей дискуссии. Режиссер Сергей Лобан, знакомый всем по фильму «Пыль». Новый фильм Сергея почти готов, и мы с нетерпением ждем его. Аксинья Курина — украинский кинокритик и режиссер. В первый день фестиваля был показан киноальманах «Мудаки», продюсированный украинским кинорежиссером Владимиром Тихим, который собрал своих друзей — им надоело зарабатывать деньги рекламными роликами — и предложил сделать настоящее кино. Вот это как раз реализация той мечты, о которой я говорил. Режиссер Константин Селиверстов, автор нескольких полнометражных фильмов, участник конкурса «2morrow[3]» с фильмом «Свадьба». Наталия Беляускене, режиссер фильма «Печатников переулок, дом 3». Эта среднеметражная картина сделана, как настоящее кино. Опять-таки без средств. Но на высочайшем уровне и по творчеству, и по концептуальному осмыслению, и в плане каких-то частных задумок, и актерской игры, и всего на свете. Если бы, скажем, Мишелю Гондри попался этот сценарий, он снимал бы то же самое — только с бюджетом в пятьдесят миллионов долларов. Наташа сделала это со своими друзьями практически бесплатно. Картина была на прошлом «Кинотавре» в конкурсе короткого метра. Но кто после этого ее видел?

Павел Бардин, думаю, не нуждается в представлении, мы все знаем его картину «Россия 88». В строгом смысле слова безбюджетным кино он не занимался, хотя у «России 88» бюджет очень небольшой. Его новый фильм «Гопстоп» — это переход в другую весовую категорию, там немножко другие деньги, совсем иной подход, отношение, стратегия. Это попытка захватить в авторское кино более широкую аудиторию. Об этом, мне кажется, тоже будет очень интересно поговорить.

Режиссер Павел Руминов. Месяц назад я был в жюри фестиваля «Текстура» и чрезвычайно горжусь тем, что мы вручили приз фильму «Два часа» как лучшему российскому фильму. Это также один из самых приятных сюрпризов года. Чрезвычайно легкий, импровизационный, свободный фильм — то, чего я не замечаю в больших картинах Павла.

Режиссер Майкл Роу — член жюри «2 in 1»; он получил «Золотую камеру» на фестивале в Канне за лучший дебют с фильмом «Високосный год». Его история — тоже история человека, который всю жизнь мечтал снимать кино. Он сумел в сорок лет — достаточно солидный возраст для дебютанта — снять фильм, который стал, как мне кажется, одним из самых значительных событий киногода.

Кто вообще знает, что есть талантливые люди, готовые снимать полнометражное кино на очень высоком уровне? Никто. Мы стараемся хоть как-то привлечь к ним внимание и говорим: вот, пожалуйста, смотрите, вот они, интересные авторы. Не давайте деньги вот тем, а давайте деньги им. Тогда, может быть, что-то из российского кино и получится.

И, наконец, об истории вопроса. Сама программа «Три копейки» зародилась четыре года назад. Я придумал такую концепцию — собирать фильмы, снятые практически на одном энтузиазме участников, но при этом отличающиеся большой творческой изобретательностью. Когда мы делали фестиваль «Завтра/2morrow» и нашим спонсором была компания Audi, возникла такая анекдотическая проблема. Просматривая расписание, спонсоры наткнулись на эту программу и возмутились: что это такое — три копейки, у нас клиенты и автомобили премиум-класса, а три копейки — это не наша сумма. Я сказал, что можно, конечно, назвать программу «Три миллиона» и подобрать фильмы с соответствующим бюджетом, но это значительно менее интересная задача. Спонсоры были абсолютно непреклонны, и пришлось называть программу английским эквивалентом: On a shoestring — «на шнурке от ботинка». Безбюджетное кино — это фильм, снятый как бы на шнурке от ботинка, буквально подвешенный в пустоте. После этого нашу инициативу подхватили другие фестивали, с которыми я нахожусь в тесном контакте. В частности, в этом году фестиваль «Санденс» учредил программу Next с точно такой же концепцией, и мы, конечно, приветствуем наших братьев по разуму. В том числе и тем, что включили в программу нашего фестиваля один из фильмов программы Next «Выворот-нашиворот».

Итак, я предлагаю каждому участнику высказаться на заявленную тему.

Сергей Лобан. Я не очень понимаю, что говорить, потому что у меня ощущение, что ты сказал все, что можно. Что касается фильма «Пыль» и нашей группы, мы, конечно, не предполагали, что процесс будет таким трудоемким и отнимет у нас такой большой кусок жизни. Мы планировали снять картину за год, и она должна была стать площадкой для более существенного старта, чтобы в дальнейшем мы могли развернуться. В результате задача была выполнена, но... Не знаю. Бюджет в три тысячи долларов — это, конечно, лукавство. Три тысячи были потрачены на оборудование, на оплату Мамонову и какие-то мелкие расходы. Все остальное — громадные трудовые затраты, которые, конечно, никем не были оплачены. Притом что использование своих друзей — актеров, операторов и других — никакой выгодой для них тоже не оборачивается. Совершенно четко представляешь себе, что сам хочешь получить, видишь перспективы. Людям, которые в этом участвуют, это непонятно. А ты их используешь... Порой это бывает нечестно. Хорошо, если они получают удовольствие и в итоге выходит нормальный продукт. Во многих слу-

«Сердце зверя, режиссер Северин Корнамюза

чаях все оборачивается не так хорошо. Идеальный вариант — создать такую ситуацию, когда сотрудничество происходит на равных условиях, все получают какую-то выгоду и совершенно четко понимают, чем они занимаются. Поэтому фильм с бюджетом — оптимальный вариант.

Рассматривать кино за три копейки как способ вырваться, сделать какое-то заявление сейчас становится все более... неинтересно, что ли. Технические возможности развились, снимать на Mac может любой человек, эта камера стоит четыре тысячи долларов, снимает в темноте, свет вообще не нужен. По ка-

«Печатников переулок, дом 3», режиссеры Наталия Беляускене, Евгений Васькевич

честву получается лучше, чем на камере Sony. В Интернете полно возможностей для размещения видео, становится даже скучно. Пропадает обостренная мотивация, которая раньше была, когда вообще непонятно было, как это сделать. Когда снимать что-то казалось чудом. Поэтому мы и не видим людей, снимающих кино, что очень странно. Нет вала такого продукта, мало любительского кино. И непонятно, почему. Мне кажется, потому, что этим просто неинтересно заниматься, а еще очень тяжело, очень долго и трудоемко. А когда нет собственно интриги, то делать ничего не хочется. В частности, в Москве мне не хватает фестивалей именно любительского кино. Раньше был «Stык» — несмотря ни на что, хороший фестиваль, потому что там была куча плохих фильмов и было интересно смотреть, сравнивать, понимать, что к чему. Было круто. Теперь нет альтернативы. Есть «Мегаполис» в Питере, но он тоже не вполне заменяет «Stык». Сегодня нет площадки для дурацких фильмов, которые потом могли бы во что-то развиваться.

Аксинья Курина. Самое главное — это идея, независимо от того, снимается фильм за три копейки или за три миллиона долларов. Полтора года назад у ребят, прежде всего у Володи Тихого, возникла идея снять какие-то дурацкие истории, которые можно сделать без бюджета. Как раз тогда у наших друзей в Киеве появилась камера Canon, с ней можно было экспериментировать. На Украине, в отличие от России, кино государством в последние годы вообще не финансируется, и несколько фильмов молодых режиссеров просто «зависли». Поэтому у нас это был отчасти жест отчаяния. Хотелось все-таки попробовать что-то сделать, потому что жизнь проходит. Я, например, принадлежу к поколению украинских кинематографистов, которое можно считать потерянным, — мы закончили кинофакультет в 90-е годы и дальше работали где попало: кто-то снимал рекламу, кто-то пошел на телевидение, как Владимир Тихий, который снимал телефильмы и сериалы. Но это не интересно — это просто обслуживание дурных вкусов украинских телепродюсеров. Хотелось создать что-то свое. Но какое свое? Для меня как для киноведа большой вопрос — каким должно быть новое украинское кино? Столько всего уже было

испробовано — и тематически, и стилистически. «Мудаки» — не ответ, а, скорее, поиск вопроса. На этапе разработки проекта было несколько ограничений: действие должно происходить на Украине, в наше время и героем должен быть простой смертный. Планировалось сделать очень короткие истории. Мы много спорили, изначально предполагалось, что каждая история будет длиться три минуты, но все-таки с режиссерами (оказалось) очень сложно о чем-то договориться. В итоге те, кто изначально хотел снимать, отошли от проекта.

Я до сих пор не понимаю, как Володе Тихому удалось довести его до конца, потому что, действительно, без денег снимать очень тяжело, даже если есть друзья, готовые работать бесплатно, предоставить звукозаписывающую аппаратуру и обеспечить продакшн. Но благодаря своей уравновешенности и упрямству он (Тихий) закончил этот проект. Я его много критиковала и критикую до сих пор, мне как киноведу в фильме многое не нравится. И моя работа мне не нравится. Но я считаю, что кино — не только результат, но и процесс.

Как проект фильм очень удачный: стало понятно, что в Киеве можно снимать кино вообще без денег и, несмотря на наш индивидуалистический (украинский) характер, делать что-то совместно.

Сейчас «Мудаки» идут в артхаусном прокате в Киеве, Одессе, скоро будут во Львове и других городах. Он стал успешным прежде всего благодаря тому, что это коллективный проект. Нас все-таки услышали, люди покупают билеты и смотрят это кино. Но передо мной стоит вопрос: что мы все будем делать дальше? Скоро подведем некие предварительные итоги и уже начнем обсуждать следующий проект, который тоже будет коллективным и идея которого также принадлежит Владимиру Тихому. Пока он называется «Украина, гудбай», и надеюсь, что, в отличие от «Мудаков», он получится не декларативно-социальным, а действительно социальным, поскольку героями фильма станут люди, которые хотят уехать работать за границу — потенциальные украинские гастарбайтеры. Это большая социальная проблема для Украины.

Думаю, мы будем искать ответы на наши вопросы. Что касается драматургии, будем работать серьезнее, к тому же у нас появились партнеры. Владислав Троицкий, президент и основатель фестиваля ГОГОЛЬFEST, а также режиссер и продюсер центра современного искусства «Дах», придумал проект под названием «ЛСД» — «Лаборатория современной драматургии». И вот с этими ребятами мы в ближайшие месяцы вместе попробуем что-то «родить». Что касается техники, это снова будет камера Canon, минимальный набор записывающей аппаратуры. Надеюсь, на этот раз у нас получится фильм, который понравится даже мне.

А.Медведев. Мне, кстати, очень нравится короткометражка Аксиньи «Конченая». И вот еще забавный момент: мы в разговоре как-то упомянули, что отличная идея — сделать из «Мудаков» международный проект, как «Москва, я тебя люблю», «Париж, я тебя люблю» и тому подобное. По-моему, прекрасная могла бы быть серия: «Мудаки России», «Мудаки Франции», «Мудаки США». Это же такое неисчерпаемое богатство тем, сюжетов и характеров...

А.Курина. Один из сценаристов и режиссеров, сделавший несколько сюжетов для «Мудаков», Иван Тимшин, до этого писал сценарии для сериалов. Он побывал со своей короткометражкой «Тупик» на Батумском кинофестивале и там подружился с иностранными режиссерами, они тоже сразу предложили делать из «Мудаков» международный проект. У меня были идеи снимать сиквел, мы спорили, как он будет называться, и продюсер Владимир Тихий предложил название «Мудаки. Украина в огне», а я говорила, что нужно что-то вроде «Мудаки наносят ответный удар», что-то, что «повышает градус».

Константин Селиверстов. Чувствую себя этаким Эдвардом Вудом, который должен сказать что-то веселое. Но на самом деле ничего особенно веселого не происходит. В 90-е годы я работал журналистом в «Литературной газете» в Петербурге, потом на Радио России. И как-то мне в руки попала видеокамера, я бросил журналистику и променял ее на более прибыльное занятие кинема-

тографиста. Заработал много денег и вот передаю свой ценный опыт. Иногда доходит до абсурда. Два года назад меня пригласили принять участие в Московском международном кинофестивале с фильмом «Сцены из жизни богемы». Когда об этом узнали в Петербурге, меня пригласили на «Ленфильм» провести мастер-класс. И вечером мне звонили друзья и спрашивали: «А Герман был? А Сокуров?» Я говорил: «Естественно, а для кого же я мастер-класс проводил?» Потом меня пригласили в университет, так что, видимо, скоро поеду с лекциями в Американскую киноакадемию.

«Гоп-стоп», режиссер Павел Бардин

Первый свой фильм я снял в 1997 году, он назывался «Моцарт в Петербурге». Все получилось довольно забавно, в него я и трех копеек не вложил. А через неделю вдруг обнаружил его в программе петербургского телевидения. Я показал его одному питерскому режиссеру, фильм ему понравился, и его поставили в эфир. А перед фильмом он брал у меня интервью. И первый вопрос: «В этом фильме вы режиссер, сценарист, оператор, монтажер, осветитель и актер. Не понимаю, как вы на это решились?» На что я на полном серьезе ответил: «А разве это сложно?» Он понял так, что перед ним сидит дебил, но в итоге мы с ним мило побеседовали, фильм прошел по ТВ, потом его даже выпустили на кассете, он продавался, и мне даже что-то заплатили. Причем самое смешное заключается в том, что за свой действительно самый слабый фильм я заработал больше всего денег. Это был 1998 год, прямо после дефолта, в России в тот период кино никто не снимал, и на прилавках магазинов появился единственный российский фильм. А незадолго до этого как раз вышел «Титаник». Ну не его же покупать! И народ покупал «Моцарта в Петербурге». Тогда же в Питере вышел какой-то журнал, на обложке которого был кадр из моего фильма, а где-то на странице двадцать пятой — портрет Леонардо Ди Каприо, причем мельче, чем кадр из моей картины. Я этот журнал до сих пор храню. А в главной роли в том фильме снимался актер, который вскоре эмигрировал в Германию. Понятно, что его и в Питере мало кто знал, а уж в Германии и подавно. И он взял с собой этот журнал. И показывал всем свое фото, а потом — где-то там в середине — фото Ди Каприо. После чего он попал на немецкое телевидение, вел программу, брал интервью у многих известных людей, а сейчас у него там свой театр. Вот такой я ему дал карьерный толчок.

Второй мой фильм назывался «Я искушен в любви и в чистом искусстве». Снял, а смонтировать негде. Мне посоветовали обратиться к Александру Баширову. Прихожу я к нему, говорю, вот, мол, фильм снял. А он: «Ну и что?» Я говорю: «Дайте смонтировать его». Он очень внимательно посмотрел на меня и произнес гениальную фразу: «Судя по роже, образованием ты не отягощен». Но надо отдать ему должное: он дал мне оборудование для мон-

тажа, и я закончил картину. Он хотел приобрести права, но оказалось, что мой фильм ему не по карману, так что права до сих пор у меня.

Дальше события развивались следующим образом. Какая-то журналистка меня спросила, где я буду проводить премьеру. Шел 1999 год. Я говорю, естественно, нигде, меня же никто не знает. Она дала мне телефон Дома кино, сказала, чтобы я позвонил. Я позвонил и сказал, что снял фильм, но еще не закончил монтаж, окончательная версия будет через две недели. Они согласились и назначили дату премьеры. Честно говоря, монтировать я собирал-

«Два часа», режиссер Павел Руминов

ся еще три недели, но пришлось успеть. А в главной роли у меня снималась петербургская порнозвезда Хая Хаким. У меня она снялась в несвойственной ей манере, в драматической роли. Во время съемок все время донимала актера, с которым снималась, вопросом «какая поза?». Перед премьерой у нее брали интервью для телевидения, и она сказала, что режиссер очень странный и что обычно на съемках она получала физическое удовлетворение, а тут получила моральное.

В день премьеры в Доме кино проходило заседание секции кинематографистов-ветеранов. Они в полном составе после заседания пошли на мой фильм. А в нем — все-таки не случайно я пригласил порнозвезду — были кое-какие сцены и по ее профилю. В результате ветераны устроили скандал, кричали и сказали, что больше меня в Дом кино не допустят. Через год там же состоялась премьера моей картины «Марсианские хроники». С ней тоже связана смешная история. На премьере «Я искушен в любви и в чистом искусстве» ко мне подошел член правительства Санкт-Петербурга и сказал: «Мне очень понравился ваш фильм, можно мне у вас сняться?» Подчеркну, что это был 1999 год, тогда были немного другие люди, еще той формации — 90-х, сейчас вряд ли бы кто-то так подошел. Я сначала подумал, что он шутит, но телефон взял. И вот я собрался снимать «Марсианские хроники», а там половина действующих лиц — чиновники. И я вспомнил про того человека. Позвонил ему и сказал, что для него есть роль. Приехал к нему в мэрию, и он сразу спрашивает: «Роль, надеюсь, эротическая?» Говорю: «Нет, я же боюсь вас скомпрометировать». А он: «Ничего, компрометируйте, а о чем фильм-то?» Я рассказываю, что фильм о том, как чиновники разворовали бюджет. Он говорит: «Реалистическое кино, и вы мне предлагаете сыграть такого чиновника?» «Именно вам, а кому же еще?» — «Хорошо, давайте попробуем. А что дальше происходит?» — «А дальше, когда весь бюджет уже разворовали, им же надо что-то делать, и они решают снимать порнофильмы, чтобы как-то его наполнить». — «Это мне уже больше нравится». Мы решили, что он будет играть начальника полиции нравов, только он попросил, чтобы обязательно были сцены, где бы он мог показать свое достоинство.

К чему я это все рассказываю? У нас всякое бывало — мы штурмовали Смольный, нас задерживал ОМОН, мы снимали в Мариинском дворце, там, где заседает Законодательное собрание, непосредственно в кабинете Собчака, там нас задержали сотрудники ФСБ, к счастью, потом отпустили. Много всего было. И сложилась группа, человек сто, которая не боится штурмовать Смольный. Действительно, были ситуации на грани. Люди готовы во всем этом участвовать, и мне тоже это кажется забавным.

В заключение я все же скажу два серьезных слова.

Заниматься этой ерундой — копеечным кино — совершенно бессмысленно. Мне нужна пара миллионов долларов, чтобы создать что-то вечное, — вот тогда все будет нормально. А всерьез обсуждать кино за три копейки... не знаю, так просто, для смеха. Я делаю то, что мне нравится, что мне интересно, насколько это возможно. Но когда, написав сценарий, я понимаю, что мне придется увидеть кислую рожу продюсера, который прочитает все это, я думаю, что уж лучше снимать за три копейки, просто чтобы не видеть эту рожу, которая испортит настроение на несколько лет жизни.

Наталия Беляускене. Мне особенно нечем похвастаться. Снимать кино мы придумали с моим другом Евгением Васькевичем, который живет в Нью-Йорке. В картине «Печатников переулок, дом 3» он был моим соавтором. Придумали мы ее оттого, что долго сидели без работы, ничего не происходило, а хотелось каких-то событий. И тут случилось откровение: мы узнали, что в Печатниковом переулке ломают дома, красивые, дорогие нам дома, мы любили гулять по этим местам. Там был дворик, который в народе называли «сердцем Москвы». Там в окне сидел дед, кот на подоконнике, а дверь никогда не закрывалась. И, движимые чувствами и воспоминаниями, мы написали сценарий. Я набралась наглости и стала звонить незнакомым актерам, художникам. Предлагала им принять участие в проекте, и они почему-то не отказывались. Может, моя внутренняя вера была так сильна, не знаю, чем мы их подкупили. В первый день я услышала, как в перерыве между съемками два актера — Тимофей Трибунцев и Артем Смола — разговаривали, и один спросил другого, почему тот согласился сниматься. Он сказал, что не знает, а другой тоже в ответ пожал плечами. Потом они вошли в кадр, совершенно гениально в нем существовали и потом не хотели уходить. Мы снимали без света, поскольку кино у нас было как раз безбюджетное, и когда вышло солнце и на лица актеров легли резкие тени, я увидела, как Женя тащит столб со знаком «кирпич», чтобы повесить на него какой-то кусок пенопласта и подсветить тень. У нас в фильме очень крупные планы, потому что общие мы не всегда могли себе позволить. Конечно, бюджет был больше, чем три копейки, но основная его часть пошла на подкуп милиции. Когда мы снимали в центре, к нам часто подъезжали автомобили с затемненными стеклами и люди интересовались, что мы тут делаем, хотели денег. В этом одна из проблем съемки безбюджетного кино. Психологически мы уже готовы снимать хоть фотоаппаратом, люди хорошие есть, осталось договориться с милицией. Один мой знакомый режиссер хорошо сказал: «Кино-то я снял, вот теперь кому его показать?» И это еще одна проблема. Так что спасибо фестивалю за то, что он показывает наше кино.

Павел Бардин. Я тоже снимал по всем меркам малобюджетное кино, даже по меркам фильма «Пыль». Первую короткометражку мы сняли за полторы тысячи долларов, в которую входили еда и все остальное. Это единственный фильм, который принес прибыль процентов в 500, его купил французский Canal+, он вышел на видеокассетах. Союз нас жестко кинул, но я все равно заработал свои триста долларов. Это было действительно очень успешное кино, дальше все было хуже, сейчас я в долгах. И есть еще один серьезный момент: я считаю, что «Гоп-стоп» — тоже малобюджетное кино, потому что у нас не было осветителя. Малый бюджет — не обязательно три копейки, это могут быть и несколько миллионов долларов. Но малобюджетность предполагает, что вам хронически этих денег не хватает, и вы все время на чем-то экономите, себе не платите вообще или платите очень мало, приглашаете знако-

мых или незнакомых актеров тоже сниматься за три копейки. В общем, ситуация с большим бюджетом может быть та же, что и с малым, если вы используете какие-то серьезные принципиальные инструменты. Например, нам сейчас очень хотелось записать симфонический оркестр. Мы это себе позволили, но за счет каких-то ограничений, в частности, за счет экономии на осветителе, работа которого стоила бы больше, чем гонорары всей съемочной группы вместе взятые. На малобюджетное кино меня в свое время вдохновляла «Догма». Хотелось тогда снимать на видео, но, к счастью или к не-

«Пыль», режиссер Сергей Лобан

счастью, операторы, с которыми я тогда работал, заставляли снимать на пленку, что увеличивало расходы, но я так подсел на это дело, что на видео теперь снимать отказываюсь. Может, это уже и неправильно, но привычка осталась. Хотел позавидовать названию «Мудаки», мы его использовали в двух последних картинах для описания каких-то важнейших зерен ролей всех главных героев, но вот так кристаллизовать не получилось. Можно было бы совместить две истории и снять что-то вроде «Мудаки на дне».

Наверное, малобюджетное для меня — синоним независимого и авторского кино, поскольку у меня в жизни было и другое кино: три года я делал сериалы в качестве режиссера и креативного продюсера. К кислым лицам главных продюсеров мне не привыкать, напротив, я даже начал получать от их созерцания какое-то извращенное удовольствие. Я понял, что можно очень успешно вести переговоры, просто научившись орать на продюсеров матом. Самыми успешными переговорами были те, в которых я использовал фразу «Я тебе яйца отстрелю», обосновав это тем, что у меня есть настоящее ружье.
Павел Руминов. Я вот сейчас слушал всех и понял: я забыл, что кино — это, оказывается, конфликт и еще что-то, кроме радости и абсолютного экстаза. Я уже два года нормально не снимал, не ел гречку из пластиковых тарелок в перерывах и как-то от этой темы поотстал, забыл, что бывает и плохо. Я люблю продюсеров, это тоже хорошие люди. Однажды я долго думал, как я, будь продюсером, чувствовал бы себя, согласившись дать какому-то независимому режиссеру три миллиона. Я был бы в панике! Я увидел много темных сторон, во мне проснулся какой-то Дарт Вейдер. Поэтому сейчас я хочу подписать контракт, чтобы у продюсеров были все права на мой новый фильм и вообще на все — на кастинг и так далее. Продюсеров отсекли от творческого процесса, вот они и злые. И многие рассказы меня наводят на мысль о том, что, может, тот или другой режиссер просто давно не ел простую гречку на площадке и потому сохраняет «бодрость духа». Действительно, смешно, что ки-

нематографисты жалуются на жизнь, обычно сидя в дорогом ресторане. Они всегда хорошо одеты, рады получать огромные деньги и снимать то, что им скажут. И при этом еще хотят быть, как Бах, Шуберт или Шёнберг. Вот в чем правда. Просто, может, надо чем-то пожертвовать, отказаться от того уровня жизни, который принят в мире кино, где все получают очень много денег. Я девятнадцать лет снимаю и знаю, что киношники живут очень хорошо. Если они откажутся от дорогих ресторанов — смогут снимать то, что хочется. Есть «цифра», есть пленка — можно выбрать что угодно. Мне кажется, проблема

«Мудаки», киноальманах, продюсер Владимир Тихий

преувеличена. Один немецкий теоретик искусства сказал: «Главное — убрать зрителя, и тогда вы получите расцвет искусства». Уберите его из головы, потому что, по большому счету, что будет — то будет. Вы сняли фильм, который увидит жизнь, и зачем об этом думать? Это бессмысленно и болезненно.

А.Курина. Я хотела бы добавить. В чем я вижу опасность «Мудаков»? В том, что начинают тиражировать высказывание о том, что на кино деньги не нужны. Но как человек, который регулярно распускает эти слухи, знаю, что это не так. Деньги все равно нужны, так же как и другие ресурсы. Потому что многие чиновники — например, депутаты нашей Верховной Рады — сразу решат, что раз не нужны деньги, то их и не будет. Не обязательно решать этот вопрос по принципу «чем больше, тем лучше», но все же это довольно принципиальная вещь. Владимир Тихий со мной бы не согласился, сказал бы, что как только появляются деньги, они сразу все портят, все начинают ссориться. Ведь возникает совершенно другая степень ответственности.

П.Бардин. По поводу денег я бы добавил, что мне очень хочется платить всем настоящие рыночные зарплаты, потому что тогда я смогу и жестче требовать с людей. Первую мою короткометражку мы снимали только по выходным, и этот мучительный процесс растянулся на два месяца, а вообще очень хочется снимать в каком-то вменяемом графике, чтобы люди приходили вовремя. Я очень завидую Константину Селиверстову, потому что его команда идет с ним дальше. У меня другая ситуация: люди, которые один раз делали все бесплатно, в следующий раз хотят получить нечто большее за свой труд, а в следующий раз — еще больше, при этом не расширяя зону своей ответственности.

А.Медведев. Я бы хотел прокомментировать то, что сказал Сергей Лобан. Мне это кажется важным. С людьми, с которыми работаешь «за бесплатно», часто устанавливаются какие-то неправильные, болезненные отношения. Иногда все складывается, иногда нет. И даже, прости меня за такой комментарий, Сергей, но мне показалось, что во второй части фильма «Пыль» ты снял слишком много своих друзей и потом не мог их «вырезать», боясь кого-то обидеть. Я отчетливо помню это возникшее при просмотре ощущение.

С.Лобан. Просто это вообще такое экзальтированное состояние...
А.Курина. А что плохого? Мне кажется, это нормально. Это «эрос труда», абсолютно чудесное бескорыстное состояние, так, наверное, и должно быть, о чем я как раз мечтаю.
С.Лобан. Это оторвано от реальности, поэтому грозит превратиться в проблему.
П.Руминов. Вовсе нет. Если взрослый человек пришел на площадку работать, он сам должен во всем разобраться.
С.Лобан. Поскольку я управляю каким-то количеством людей, группой, они все так или иначе находятся в зависимости от моего вектора движения.
Н.Беляускене. Мне кажется, люди получают от работы не меньшее удовольствие, чем я сама.
А.Курина. Меня интересует вопрос: каким бы вы хотели видеть свое кино? Я, например, могу сказать, что следующий фильм — коллективный или мой личный — я бы хотела сделать вызывающим, чтобы как-то растрясти общество, чтобы оно вздрогнуло. И в «Мудаках» мне не нравится то, что это не радикальный проект — ни эстетически, ни социально. Он получился по-украински мягкий, сентиментальный. Есть, конечно, попытка вызова, но, мне кажется, такие нежность и доброта сейчас в кино вредны. Я считаю, что искусство должно быть сильнодействующим, тогда оно помогает человеку выжить.
Донатас Грудович. Я актер, мне очень близко творчество всех собравшихся режиссеров. Я работал в малобюджетном кино — в частности, снимался у Валерии Гай Германики во «Все умрут, а я останусь». Некоторое время работал официантом, снимался в кондовом кино, правда, специально брал псевдоним. Недавно тоже начал снимать кино, но еще не успел добиться чего-то существенного. Сейчас мы снимаем фильм, деньги на производство которого получали самыми разными способами. Фильм почти закончен, и мы планируем отдать его продюсеру фестиваля Future Shorts. У меня вопрос — что делать с фильмами дальше? Куда их можно продвигать, как познакомить с ними зрителей?
П.Руминов. Ответ только один: все нужно делать только самому. Все знают, что в какой-то момент нужно очень сильно постараться и поднять задницу с дивана, чтобы сделать какие-то новые шаги в своей жизни. Будет много муторной работы, и однажды что-то случится. Но без усилий ничего не будет.
П.Бардин. Я до сих пор надеюсь, что когда-нибудь найдется продюсер, который сделает все за меня. Пока этого не происходит. Мало того, у тех, кто пытается что-то подобное делать, получается такое дерьмо, что думаешь: лучше бы я это сделал сам. Поэтому и самопиаром приходится заниматься, чтобы раскрутить фильм, и самому носиться по фестивалям, и развешивать плакаты.
П.Руминов. Нужно изучать разные фестивали, лучше маленькие, которые могли бы заинтересоваться твоим фильмом. Сердце подскажет.
П.Бардин. Фестиваль «Святая Анна» принимает любое кино. Могу сказать по своему опыту. Когда в России практически не было других фестивалей короткометражного кино, я отдал свой фильм на «Святую Анну». Там вообще нет отбора, все зависит от вашей личной энергии. Мы сделали симпатичные плакаты, расклеили их, зазвали знакомых, собрали полный зал, потом нам дали Гран-при. Потом десять лет не получалось выйти на какое-то авторское кино. Хотя я познакомился со всеми продюсерами — от Толстунова до Сельянова, — никто не хотел запускать авторский проект. То есть, с одной стороны, это был успех, и благодаря ему фильм потом поехал на один из главных фестивалей короткометражного кино в Клермон-Ферране. Но ничего конкретного из этого тоже не вышло. То есть фестиваль направляет на другие фестивали, и там ваш фильм могут заметить другие отборщики, и если ваше кино чем-то привлекательно и интересно, вы дальше будете ездить по фестивалям. Никакого дальнейшего выхода в профессию я для себя на этом пути не вижу, к сожалению. И не думаю, что это вообще возможно. С другой стороны, вы зарабатываете себе некий капитал, который потом когда-нибудь может сработать на вас, и кто-то даст вам пятьсот долларов или даже полмиллиона.

Н.Беляускене. В нашей профессии есть большой элемент удачи. Я сама была однажды в жюри «Святой Анны» и знаю, какое количество фильмов нужно посмотреть, чтобы что-то отобрать. Это страшный труд, и я понимаю, что в этой куче фильмов какой-то один может затеряться, а какой-то вдруг всплыть.

Елена Слатина. Я работала с картинами некоторых режиссеров, изначально не имея никакого опыта. Я просто открыла сайт Filmfestivals.com, выписала оттуда все, что могло быть мне интересно, и разослала через DHL диски с фильмами. Суть в том, что когда вы посылаете туда свой диск, вам присваивается какой-то номер, по электронной почте приходит подтверждение о получении, а потом — письмо о том, что фильм посмотрели и либо взяли, либо нет. То есть какая-то обратная связь устанавливается обязательно.

П.Руминов. На самом деле есть замечательный ответ на все вопросы, он звучит так — Гугл. Только так. Если не включить самостоятельность, ничего не случится. А то будет, как в ток-шоу, где сидит человек и говорит: «У меня двадцать восемь смертельных болезней, расскажите мне быстро, как от них излечиться». Это невозможно. Надо делать что-то, пусть это займет время. И потом увидишь на своей грядке всходы.

Н.Беляускене. Вообще, если картина хорошая, она пробьет себе дорогу. Когда я еще училась на Высших режиссерских курсах, я сняла документальную картину. Она получила приз на «Святой Анне» и потом поехала еще куда-то, как-то даже помимо моей воли.

П.Руминов. И после смерти автора картина, конечно, будет еще больше востребована.

П.Бардин. Да, можно ускорить собственную смерть, это очень выгодно отразится на судьбе фильма.

П.Руминов. В общем, в XXI веке есть много путей.

Из зала. Но вот есть же еще один способ. Человек самовыражается. Зачем ему еще какой-то фестиваль? Ведь творческий процесс, самовыражение — уже большое удовольствие.

П.Бардин. Это все снобизм.

П.Руминов. Это может быть из любви к себе. Но так или иначе мы вернемся к тому, дает ли кино энергию любви. Естественно, на площадке энергия любви, детства, игры витает в огромных количествах, поэтому люди и стремятся в кино. Они чувствуют эту энергию, становятся детьми на твоих глазах. Так показывает мой опыт. Это очень весело. А вот когда думаешь, что будет с фильмом потом, уже не так весело. Это уже двойственность, конфликт, внутри тебя уже возникает некая стервозность. Поэтому я два года назад зарегистрировался под псевдонимом на двух интернет-порталах и выкладываю там видео. Как будто завел любовницу. Но на самом деле от этого отношения с кино только улучшаются. Я снял больше шестидесяти видео, потому что всегда хотел снимать в разных стилистиках, я люблю кино. Тратить по десять лет на мюзикл, а потом следующие десять на какой-нибудь нуар — довольно глупо. В маленьких фильмах все это тоже можно выплескивать, реализовывать, и потом на самом деле чувствуешь, что что-то случилось, — если тебе удалось выплеснуть свою энергию. Я прочитал несколько книг по тантре, и оказалось, что на биологическом уровне все так и есть. Там описаны пять стадий оргазма, и кино может все их обеспечить. В юности я этого не понимал. В юности есть страх, потому что тебе сказали, что ты никто и ничто, а ты должен доказать, что ты кто-то, используешь кино, чтобы получить какую-то статуэтку и сказать всем, что ты крутой, а не двоечник. Вначале режиссерами часто движет эта энергия, и это нормально. Но, мне кажется, после тридцати уже нужно искать что-то иное.

П.Бардин. После тридцати так тоже неплохо.

Из зала. Павел, расскажите о вашем проекте Naked Cinema — про сайт и про фильмы.

П.Руминов. Тут такой момент — мы хотим и то, и это — нас разрывает. Но вот если отказаться от хоть какой-то гарантии успеха и надежд на то, что с проектом что-то будет, вдруг возникают отношения с другими людьми, очень легкие. Потому что нет никаких ожиданий. Страдание — это ожидание, если говорить упрощенно. Ты ожидаешь — и страдаешь. На фильме «Мертвые дочери» я ощутил это в полной мере. Я был очень взволнован, думал, что фильм может что-то изменить, что он нужен, люди должны его увидеть. Поэтому я думал о том, как пойду к Тине Канделаки и буду что-то смешное рассказы-

«Високосный год», режиссер Майкл Роу

вать, а люди посмотрят и скажут, что это больше, чем хоррор, и так далее. Но в процессе всех этих действий и тревог я забыл смонтировать фильм. А материал был неплохой. На самом деле для меня кино — это сидение за монтажным столом. И я чувствую, что за все эти годы я расту внутренне, это не связано ни с чьей реакцией на мое кино, просто внутри я начинаю лучше монтировать. И я пришел к тому, что стал зарабатывать на жизнь как монтажер, занимаюсь этим уже год и получаю приличные деньги, которых хватает мне и моим близким. Монтирую большие фильмы с другими людьми, спокойно делаю свои видео. То, что я когда-то назвал Naked Cinema, сейчас я уже никак не называю. Сначала ум боится и как-то это называет, потом ум испытывает вспышку единства со всем мирозданием. Я ее испытал, когда снимал муравьев. Снимал их и много всяких травинок и прочего и вдруг испытал странное ощущение. Я подумал: у муравья же нет агента. У животных нет ни агентов, ни райдеров, никто не говорит, что им надо, что не надо, у них нет своего мнения. Ну, муравей, думаю, рад что его показали, хотя наверняка я этого не узнаю никогда... Это был путь абсолютных открытий, я не могу ими поделиться, потому что у каждого из нас они есть, мы же знаем, что самые главные события — повседневные. Если кто-то завтра влюбится, это нельзя будет описать словами, это будет главное событие. И ко мне эта любовь вернулась, как в шестом классе, когда мы не думали о том, как пойти к классному руководителю и показать наш сценарий, чтобы она дала нам ценные указания и побольше денег. Вначале всего этого не было. Вот эта невинность — и есть Naked Cinema, голое кино. Люди готовятся к свиданию — это нормально, это часть жизни. Это «трейлер». Они красятся, выбирают одежду, но в итоге все равно оказываются голыми, и все зависит от того, найдут ли они общий язык, будучи голыми. А мы тут деньги обсуждаем. Все рассказы Чехова можно экранизировать камерой Canon. По большому счету, бюджет нужен только для историй, связанных с какими-то иными мирами, ведь просто разго-

варивающих людей снимать несложно. Это вопрос профессионализма оператора, а не денег.

А.Курина. Я по поводу Чехова не согласна, и не только в этом плане. У меня все силы ушли на администрирование, и когда нужно было работать с актерами и оператором, сил уже не было.

П.Руминов. Нет, сил надо тратить много. Я говорю о том, что деньги как раз можно заменить огромным количеством сил, которые отдаешь делу.

А.Курина. Но иногда их может просто не хватить. И уже постфактум мы думаем, что если бы хватило, получилось бы лучше, вот в чем дело.

П.Руминов. Это вопрос того, как мы проживаем эту ситуацию, у всех по-разному. Но когда я стал изучать тело, то узнал, что кино возвращает любое затраченное усилие, и ты чувствуешь себя свежим. Я стал интересоваться икэбаной и восточным подходом к искусству. И вдруг понял, что раньше у меня была патология, я был болен и захвачен идентификацией с каким-то Пашей, который уже просчитал свой путь до Голливуда. Он стал отвратительным, бросил семью и ребенка и считал, что несет миру великую истину. Это было потрясающее открытие. И вот я стал читать восточного мастера икэбаны, который пишет, что для них, восточных художников, все совсем по-другому. Когда они заканчивают произведение, они отходят от него отдохнувшими, с новыми силами. Так оно и есть. Проблема в том, что мы часто сводим мир к какой-то комнате, в которой висят некие лозунги, а мир-то на самом деле огромный. И, снимая муравьев или людей, понимаешь, что сделал столько открытий. Меня потрясает, как актеры пытаются изобразить простых людей. Идите в «Макдоналдс», поставьте перед собой рамку, и у вас все время в кадре будет актерская игра на уровне каннской «Пальмовой ветви» или «Оскара». Я понял, что самое главное в кино — камера, она — инструмент расширения. И тогда я заметил, что кино есть на канале Discovery, что кино — это рентгеновские аппараты, это МРТ. Это все те же производные от изобретений братьев Люмьер и других людей, которые страдали и умирали за это дело. Это возможность видеть больше — в себе, вокруг и таким образом лечить рак или делать людей счастливыми. И потом все для меня слилось в одно кино — и романтическая американская комедия, и независимый фильм, и фильм про животных. Так что сейчас то, что я когда-то назвал Naked Cinema, — это хрен знает что, просто поток жизни.

Из зала. Меня зовут Денис, я помогаю прокатывать новый фильм Константина Селиверстова в Петербурге. У меня вопрос к Аксинье Куриной. Я предполагал, что украинский артхаус существует, хотя пока не смотрел ваш фильм. Посоветуйте что-нибудь еще из современного украинского артхауса.

А.Курина. Дело в том, что снимают у нас очень мало. Появляются короткометражки, которые попадают иногда на фестивали второго или третьего эшелона, изредка — раз в несколько лет — на фестивали более крупные. Например, несколько лет назад в Канне дали приз украинской короткометражке, что, кстати, плохо сказалось на судьбе режиссера — с тех пор он больше ничего не снимает. Все так ждали от него следующего шага, что он решил его просто не делать.

А.Медведев. А как же Александр Шапиро?

А.Курина. Шапиро — просто сгусток энергии. Он, пожалуй, единственный, кто продолжал снимать все эти двадцать лет. Пока мы в Интернете сидим, он Делёза читает. Для него это как воздух. Но фильмы его просто маргинальны, далеко не каждый зритель готов потратить несколько часов жизни, чтобы их созерцать.

П.Бардин. Я вспомнил реплику по поводу госфинансирования — это к слову о том, что на Украине все хуже, чем в России. Во-первых, насколько я понимаю, никто из сидящих здесь ни разу не видел этого финансирования. Мне один раз пообещали, но я так его и не увидел. Во-вторых, мне кажется, это может быть очень хорошо. Мне было бы жаль кинокомпанию «Коктебель» и замечательных режиссеров, которые с ней работают, если бы госфинансирование исчезло. Но, мне кажется, это было бы очень здорово для индустрии

в целом, потому что сейчас колоссальное количество мусора и совершенная неконкурентоспособность российского кино проистекают именно из того, что госфинансирование, несмотря на все охи и ахи, только растет.

А.Курина. Я не согласна, ведь надо понимать, что мусора всегда и всюду очень много, а будет еще больше, потому что технологии становятся все более демократичными.

П.Бардин. Мусор может быть, но через него должны пробиваться какие-то свежие ростки. А сейчас за счет того, что деньги расходуются без оглядки, в том числе на продвижение, а не только на создание картин, все уже закатано в асфальт. Это уже не кучи мусора, через которые можно пробиться, а совершенно другая — бетонная — поверхность. Мне кажется, это очень плохо, и у вас на Украине может сейчас что-то родиться гораздо быстрее, чем у нас. К тому же у нас падает интерес к русскому кино. Только за последний год упал процентов на пятнадцать. И продолжает падать. В прокате валятся фильмы с колоссальными бюджетами и громадной поддержкой, потому что зритель просто потерял доверие к кино. Украинский зритель еще может обрадоваться украинскому фильму, русский же нашим фильмам уже не рад, они ему не интересны. И проблему я вижу в госфинансировании. Господдержка у нас растет, а мы все равно жалуемся и апеллируем к французскому опыту — во Франции ведь она просто гигантская. При этом мне не очень интересно современное французское кино. Мне интересно американское и английское, где нет господдержки. Оно конкурентное, живое, там нужно драться. А здесь не нужно. Здесь, если ты получил «бабки» и у тебя есть знакомый продюсер, то можешь тратить их абсолютно спокойно. Получается, что это финансирование не проектов, а конкретных людей и их амбиций, которые уже направлены не на зрителя. Проблема не в моей психологической оценке этого ландшафта, а в том, что зритель не хочет смотреть русское кино.

А.Курина. Мне кажется, это естественная фаза. У зрителя пропал эффект новизны, потом все вернется, но это зависит от того, какие фильмы будут снимать. Я, например, считаю, что это очень иррациональная вещь. Вспомним румынскую «новую волну» — она возникла на ровном месте. Да, она сильно зависит от копродукции и господдержки. Если бы ее не поддержали, если бы Румыния не была членом ЕС, «волна» бы загнулась сразу.

Я считаю, чудо возможно всегда и везде. Это не зависит от каких-то рациональных факторов, хотя и они важны. Оно может произойти, и его можно поддержать или не поддержать. То есть деньги не могут заменить каких-то счастливых стечений обстоятельств, появления талантливых проектов... Но я думаю, что очень многие люди в украинском кино за эти двадцать лет реализовали бы себя, если бы было хоть небольшое госфинансирование.

К.Селиверстов. Господдержка — это единственная возможность чувствовать себя независимым, потому что тогда можешь не бегать по продюсерам. Поэтому Хлебников и все остальные режиссеры Борисевича — счастливые люди.

П.Бардин. Это крошечный сегмент всего госфинансирования. И, насколько я знаю, это финансирование — абсолютно неавторская вещь, вы как автор не можете на него рассчитывать.

А.Курина. Режиссеры должны объединяться, нужно некое профессиональное сообщество, которое будет с этими проблемами бороться. Потому что если не давить на государственные институции, ничего не изменится. Протестуйте, требуйте, давите.

П.Руминов. А что должно измениться? Проблема появляется только с мыслью. Есть такая ситуация, остальное мы додумываем. Но жизнь динамична, драматична и всегда такой была.

А.Курина. Я слышала о коррупции, о том, что деньги распределяются неправильно, что очень много мусора и бездарных людей, занимающихся кино. Значит, люди талантливые должны высказывать свою позицию. Должны быть критики, а они сейчас еще более маргинальны, чем люди, которые производят кино.

Где голоса критиков? Именно они должны говорить, что приз дали плохому режиссеру, а хорошему не дали. От этой обратной связи очень многое зависит.

П.Бардин. Вы знаете, у нас сейчас парадоксальная ситуация. Право голоса в ограниченном формате у нас имеют все. Если помониторить с помощью Гугла и Яндекса, то выяснится, что все, кто хочет что-то сказать, говорят. И как раз специфика России постнулевых в том, что это ничего не меняет.

А.Курина. На самом деле меняет. Просто это значит, что нужно говорить так, чтобы услышали и вздрогнули.

П.Руминов. Перед нами тупик, поскольку мы хотим забрать деньги у каких-то людей, которые кормят свои семьи и снимают, скажем, на наш взгляд, неправильные фильмы. А откуда мы знаем, что наш взгляд правильный?

П.Бардин. Я говорил как раз об отсутствии госфинансирования вообще, для кого бы то ни было.

П.Руминов. В основе всего этого разговора — счастье, а оно не связано с тем, что мы что-то получим, оно может быть связано только с тем, что мы примем то, что есть. Мы не в инвалидных колясках, все здоровы, у нас есть деньги, чтобы пойти выпить кофе. Я за мусор, потому что если бы победило великое искусство и везде был бы один, условно говоря, Тарковский, — представляете, что бы было?

П.Бардин. Я не пытаюсь выйти в какие-то высокие сферы, я говорю о другом. У нас кино неконкурентоспособно, оно очень проигрывает, в том числе американскому, потому что его все время подпитывают, а ему эта подпитка, мне кажется, не нужна.

А.Курина. Оно проигрывает во всем мире. Никто, кроме Индии, не может конкурировать с Голливудом.

П.Бардин. Я говорю про рыночную специфику и конкретные цифры — было 35 российских фильмов в прокате, стало 22 — за год их число упало. Для меня это важно. Счастье и высокие материи — это замечательно. Я не про Тарковского и остальных, я про то, что у нас кино с 20-х годов росло в парнике. И в какой-то момент энергия кончилась. Когда подняли «железный занавес», выяснилось, что мы не можем сделать адекватную картинку, звук, что наша индустрия просто отстала. А ее продолжают искусственно подпитывать. И получаются такие бледные подмосковные помидоры, а в это время по той же цене — или даже ниже — продаются вкусные бакинские. И кто будет покупать бледные? Зачем они нужны? Пока мы не прекратим это тепличное выращивание, у нас не появятся свежие помидоры.

А.Курина. По-моему, это неочевидная зависимость. Помидоры все равно появятся, может, не через год, а через десять лет.

А.Медведев. Мне кажется, в этом обмене мнениями все стороны уже выразили свою позицию, есть какое-то несогласие, и это прекрасно. Попробуем немного сдвинуть фокус разговора. Давайте поприветствуем еще одного гостя — Майкла Роу, члена жюри нашего фестиваля и режиссера фильма «Високосный год».

Майкл Роу. Понятия не имею, о чем вы тут сейчас говорили. Я немного расскажу о своем кинематографическом опыте. В течение семи лет я тщетно пытался найти продюсера для своего сценария, считал себя сценаристом, и режиссура меня не интересовала. Но к тому времени мне исполнилось тридцать семь лет, я понимал, что сорок уже не за горами и нужно действовать как можно скорее, я понял, что нужно снимать самому, чтобы успеть сделать что-то стоящее. Первый мой сценарий, который я хотел превратить в полнометражный фильм, предполагал бюджет в один миллион долларов, что казалось мне вполне разумной суммой. Но затем, когда я понял, что буду и продюсером, и режиссером, я переписал сценарий: два человека в одной комнате — это все, что я мог себе позволить. На стипендию от университета я купил компьютер, камеру, плазменный экран, но все это у меня украли за полтора месяца до начала съемок. Тогда я начал искать другой путь. Нашел груп-

пу молодых продюсеров, им было не больше двадцати пяти лет, они только что открыли свою компанию и искали сценарий для первого проекта. Мой сценарий был очень рискованным, я думал, что никто, кроме меня, за него не возьмется. Я написал его, дав себе полную свободу. Думал, что сам буду продюсировать фильм. Мексика — очень консервативная страна, никто не хочет вкладывать деньги в проект, который, возможно, не вызовет должного отклика у широкой аудитории. Съемки длились семнадцать дней, десять дней я работал наедине с исполнительницей главной роли, пять дней со вторым главным актером и два дня — с третьим актером. Согласно мексиканским законам и трудовому кодексу, если съемочный процесс занимает менее семнадцати дней, фильм попадает в категорию короткометражных, независимо от того, сколько экранного времени получается в итоге. Это важно, так как на полнометражных картинах Гильдия киноактеров Мексики забирает себе 30—40 процентов актерского гонорара, и для многих это является большой проблемой, поскольку они бы и хотели участвовать в проекте, но не могут себе этого позволить. Мы работали без дизельного генератора, поскольку у нас не было денег, чтобы его купить. Заплатили мексиканскому электрику, что было нелегально и опасно, чтобы он подключил нас к общей системе электроснабжения. И однажды у нас на шесть часов отключилось электричество, мы были вынуждены прервать работу. Но у нас все же был некий запас времени, и нам удалось все успеть. Вплотную финансированием я не занимался, поэтому не могу назвать вам конкретные суммы, но точно знаю, что у нас было три осветителя, которые не работали бы без зарплаты, также надо было платить за еду на площадке, и, насколько я понял, это были все деньги, выделенные на семнадцать дней. Продюсеров во время съемок я так и не увидел, так как они постоянно с кем-то встречались, пытались решить какие-то проблемы. Остальные члены группы работали либо бесплатно, либо на условии, что им заплатят позже. Я сам, например, получил деньги спустя год после завершения съемок и был, пожалуй, последним, не считая продюсеров, кто получил какую-то зарплату. На мой взгляд, идеальная дебютная картина — это картина, в которой двое актеров сидят в одной комнате, потому что это все, на что хватает денег. Самое главное — хороший сценарий.

А.Медведев. Хочу поблагодарить всех участников дискуссии. Она стала для меня главным приятным сюрпризом фестиваля. Я собрал компанию людей, с которыми вроде бы случайно познакомился, но оказалось, что это далеко не случайная компания. У всех здесь присутствующих есть потенциал стать авторами по-настоящему «другого кино».

Р Е П Е Р Т У А Р

АНТОН МАЗУРОВ

Провокация плюс просвещение

Раньше я уже делал небольшие фестивали, но международный в этом году организовывал впервые. Надо было собрать конкурс, пригласить жюри. Работа была интересной, и мы сделали все, что могли. Концепция фестиваля в этом году была довольно проста. Мы позиционируем «2morrow/Завтра» как фестиваль современного арткино, и большая часть картин, выбранных нами для конкурса (что отличает этот фестиваль от предыдущих), не выйдет ни в широкий прокат, ни на телевидении, ни на DVD. Основной идеей конкурсной программы было представить коллекцию разных подходов к авторскому кино. Возможно, поэтому он смотрелся несколько эклектично — в каждом фильме основой был какой-то принцип, который отличал его от всех других. Но в центре всегда один стержень, одна идея. У кого-то это навязчивый образ, который не дает спокойно спать, как, например, образ астронавта в картине «Клон возвращается домой», у кого-то — сценарий, а у кого-то весь фильм строится вокруг концептуальной идеи: «Днепр» Александра Шапиро построен на диалоге, переходящем в монолог. Кто-то же строит свой фильм на любви к кинематографу и превращает его в оммаж кинообразам, как это сделал Вейко Ыунпуу в «Искушении святого Тони».

У фестиваля «2morrow» есть какие-то сложившиеся традиции, и мы старались их не потерять, сохранить преемственность. В частности, на открытии мы показали «Воображаемые любови» Ксавье Долана, его же фильм в прошлом году получил главный приз фестиваля. Преемственность выражалась и в том, что в конкурсе, как и в прошлом году, был представлен андерграунд — мы показали картину петербургского режиссера Ярослава Добронравова «Рафаиль Пироне», эдакий авторский хэндмейд. Алексей Медведев, в свою очередь, тоже поддержал эту традицию, взяв на «2 in 1» «Клубничную поляну» Константина Селиверстова, работы которого в России выпускал только я. Так что какие-то традиции мы продолжили.

Впервые в истории фестиваля конкурс был сбалансирован большой, почти соразмерной ему программой документального кино. Вообще, мне кажется, последние пять лет можно назвать бумом неигрового кино — зачастую на фестивалях его смотреть интереснее, чем игровое. Но поскольку все фестивальные сливки за прошедшие год-два собирает программа Московского МКФ, а что-то попадает на «Артдокфест», мы решили показать ленты, которые никто больше в России не покажет. Программа носила скорее просветительский, учебный характер, и нашей целью было представить зрителям картины тех «ненормальных» людей, которые делают искусство во всех его смыслах — от перформансов до андерграундного кинематографа. Там были фильмы по истории американского андерграундного кино с конца 40-х до се-

редины 80-х, картины о ярких представителях музыкального движения и другие.

Еще мне показалось важным привезти на фестиваль Брюса Ля Брюса — человека, о котором в России никто ничего не знает и которого сюда никогда бы не пригласили, поскольку для этого нет никаких видимых причин и привязок: нет ни соответствующей среды, ни фестивалей с подобной эстетикой.

«Воображаемые любови», режиссер Ксавье Долан

«Днепр», режиссер Александр Шапиро

Не могу сказать, что я большой поклонник его творчества, три его последних фильма в порноэстетике меня не очень вдохновляют. Но как человек он очень интересен, и на его мастер-классе был аншлаг. Он показывал то, что у нас никто не видел, — свои панковские короткометражки, снятые на 8-*мм* пленку в начале 80-х годов, это было очень интересно. Сам он рассказал, что эти фильмы были особой формой протеста, он показывал их в клубах в его родном Торонто по вечерам, за что его часто били. Ля Брюс — кинематографист от природы.

Впервые на фестивале за четыре дня была проведена полная ретроспектива режиссера. Это был Шарунас Бартас, который также дал мастер-класс. Работы Бартаса у нас неизвестны. А ведь это режиссер европейского масштаба, известный на Западе и даже повлиявший на какие-то направления авторского кино. Мне кажется, это было важное событие.

Кроме того, произошли и некоторые технические изменения, но далеко не все склеилось, и не все то, что я задумал, удалось осуществить. Не со всеми можно было договориться, было много подводных камней, особенно в этом году, когда фестиваль раздвоился, что я считаю болезнью и идиотизмом.

Итогами фестиваля я не доволен, но я вообще редко бываю доволен тем, что сделано, потому что сделанное — это всегда только повод двигаться дальше и что-то менять. В дальнейшем мы, конечно, будем трансформировать фестиваль. Во-первых, он не будет таким коротким, это будет настоящий большой фестиваль. Во-вторых, вокруг центральной конкурсной программы, которую будет судить международное жюри, появится очень много «лепестков». В этом году этими «лепестками» стали кинорынок, ретроспективы, мастер-классы, но в будущем их будет гораздо больше. Естественно, идею фестиваля «2morrow» я строил вокруг киношколы. Замысел в том, что каждый месяц приезжает какой-то режиссер и представляет свой фильм, а каждую неделю тот, кто по каким-то причинам не может приехать, записывает на видео мастер-класс, и мы выкладываем его в Сети. Этот проект тоже будет продолжаться, и, соответственно, в рамках большого фестиваля такие интерактивные мастер-классы будут проводиться чаще.

«2morrow» — это фестиваль арткино, идея которого построена на стыке провокации и просвещения. Провокация с целью не напугать или шокировать, а стимулировать зрителя, чтобы он мог понять, что представляет собой арткино, как оно снимается, из чего исходит, как вообще работает кинематограф авторского переживания. И вторая грань — просвещение. Надо отметить,

что наша документальная программа пользовалась большим успехом, кинотеатр «Пионер» был забит, мы получили огромное количество отзывов, которые размещали на нашем сайте и в блоге. Вообще, мы в этом году сильно ушли в Интернет, и масштаб нашей деятельности в Сети несравним с прошлогодним.

Фестиваль «2morrow» всегда был прекрасным, привлекательным и наи-

«Искушение святого Тони», режиссер Вейко Ыунпуу

«Клон возвращается домой», режиссер Кандзи Накадзима

более интересным событием, посвященным арткино, в Москве и, наверное, во всей России: только здесь его можно было увидеть в таком объеме. При этом он был довольно консервативным. Мы все же движемся в сторону более молодого зрителя. Идея стимуляции и просвещения была привязана еще и к тому, что все фильмы, показанные в конкурсе и других программах, были из малобюджетного сегмента, а как раз они и могут стимулировать молодых режиссеров к действию и показать, что на создание такого кино все-таки можно найти деньги.

Отобрать картины для конкурса было, в общем, несложно. Труднее было договориться с авторами: не все смогли приехать, не все хотели давать свои фильмы. Какие-то ленты уже показывались на других фестивалях, какие-то перетянул «2 in 1». Но меня это ничуть не огорчило. Наша главная задача была показать фильмы, а не соревноваться с другими фестивалями.

Не вполне получилось у нас организовать пространство фестиваля. Я решил «разбросать» сеансы на три кинотеатра. Основной площадкой был «35 мм», но логично было использовать и расположенный рядом «Ролан». И так получилось, что основными площадками стали «Ролан» и «Пионер». В «Ролане», как выяснилось, есть какая-то своя аудитория, и мы видели ее отличие. То есть с учетом разных психологий, возрастных и финансовых различий аудитории я планировал сделать по несколько сеансов каждого фильма, в основном по четыре — в разное время, в разных местах, за разные деньги, чтобы людям было удобно. И, возможно, такой план не сработал, потому что за счет этого мы потеряли главное место фестиваля, как бы его клуб, где все должны собираться, общаться. Поэтому в «35 мм» была зияющая пустота. Не получилось создать магнетизм одного места. В будущем я уже не буду связываться с «35 мм», этот бессмысленный брежневский дом не очень работает. Хотя на фестивале «2 in 1» он все же как-то сработал, организаторам удалось создать там вполне комфортное и дружелюбное пространство. Но меня с того момента, как я начал работать с ним как с артхаусной площадкой, он всегда пугал и отталкивал, уродливое место. Поэтому, естественно, идею организации пространства, которую в этом году мы провалили, мы осуществим в следующем году, но уже по другому принципу, не за счет концентрации всех сеансов и событий в одном месте. Потому что в таком случае фестиваль становится просто некоей клубной точкой в гигантской Москве. Но фестиваль — не клуб, мне кажется, сводить его к клубу недостойно, это снижает саму его идею. В этот раз какие-то места у нас сработали, какие-то нет. В «Пионере» жаловались, что на ретроспективе Кроненберга сидели

максимум по восемь человек, меня это потрясло. Это неправильно. Наверное, так получилось как раз потому, что все было притянуто к «35 мм». С другой стороны, на мастер-классе Брюса Ля Брюса было полно народу, очень бодро прошли наши «круглые столы», хотя все эти мероприятия проходили не в «35 мм», а в совершенно новых помещениях — в клубе «Dome», «Пионере», в студии телеканала «Дождь». Мест может быть много, и людей можно туда привлечь, просто надо делать определенный акцент на каждом фестивальном пункте, чтобы не было зияющих дыр.

«Рафаилъ Пироне», режиссер Ярослав Добронравов

«Клубничная поляна», режиссер Константин Селиверстов

Еще один важный проект фестиваля — кинорынок. Евгений Гиндилис, который его курирует, представлял его и в Канне в русском павильоне, и на «Кинотавре», и вот теперь этот рынок прошел у нас. Я считаю, что это принципиально важное событие в «Проекте на завтра», потому что те картины, которые в прошлом году еще в виде проектов были показаны отборщикам международных фестивалей и прокатчикам, вполне состоялись как фильмы, участвовали в международных фестивалях, какие-то даже были куплены для проката за границей. Среди них были и «Другое небо» Мамулии, и «Овсянки» Федорченко. Нынешний рынок преследовал те же цели. Без него сцепка фестиваля и международного движения по промоутированию арткино была бы невозможна. Нам пришлось выделить значительную сумму из уже сверстанного бюджета, отрезав ее от остальных программ, на проведение кинорынка, но мы понимали, что он важен, даже необходим.

В следующем году мы осуществим несколько радикальных идей, разрушительных для прежней традиции, сложившейся на фестивале до меня. Потому что фестиваль, естественно, надо трансформировать. Вообще, фестивальное движение меняется довольно медленно, оно консервативно и сегодня существует в том виде, в каком сложилось после войны. Марко Мюллер както начал это менять, но за определенные рамки все равно не вышел. У нас, конечно, не такой вселенский масштаб, как у Венецианского МКФ, мы делаем локальный городской фестиваль. И попробуем трансформировать его во что-то иное, чтобы «2morrow» воспринимался не как клуб, а как некие энергетические коацерватные капли, разбросанные по городу и создающие некое культурное силовое поле.

Записала Елена Паисова

ОЛЬГА ШАКИНА

Четвертое измерение

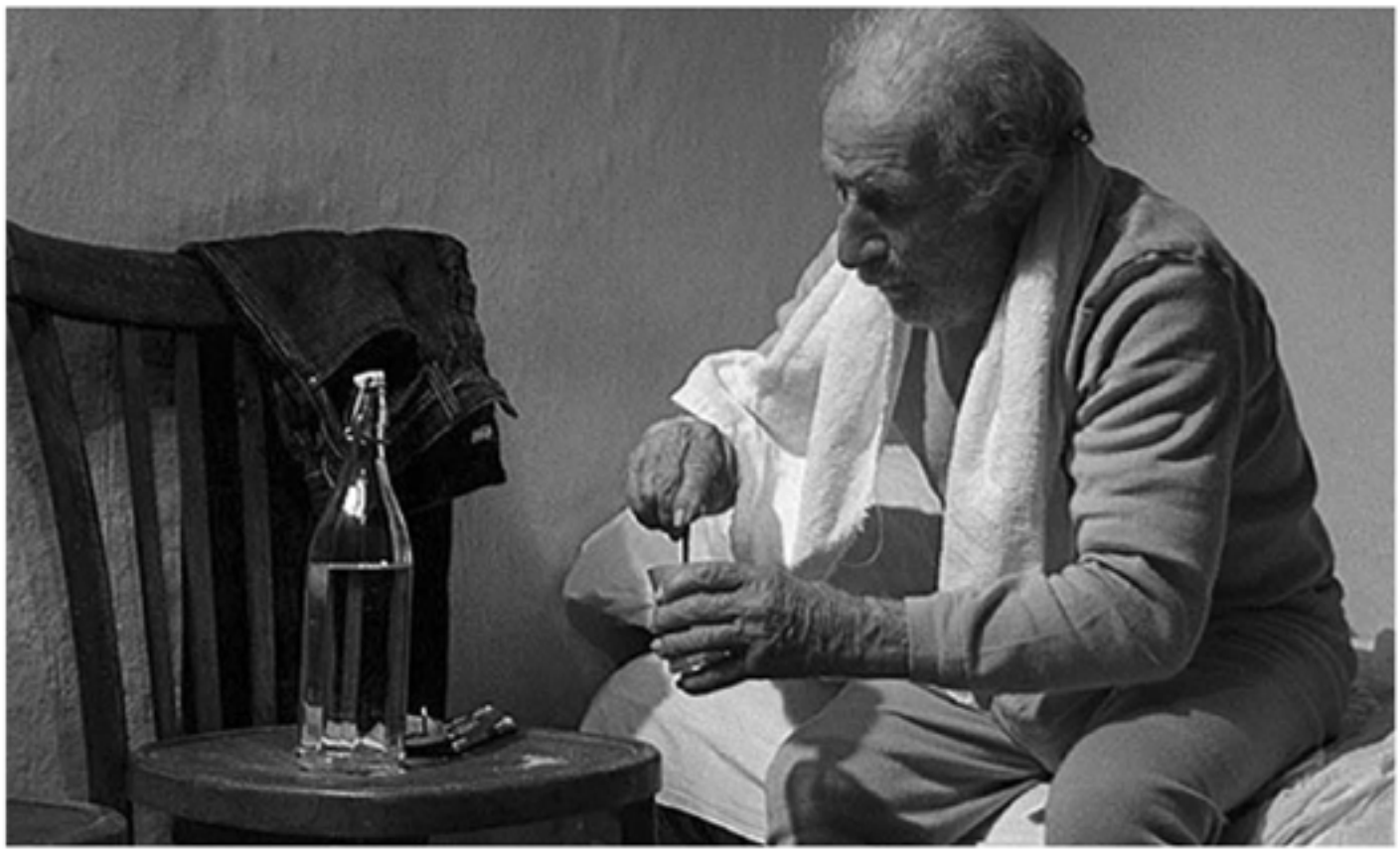
«Фильмы про коз» — новая категория, куда саркастически настроенные критики помещают образцовые «фестивальные» фильмы с долгими планами, неспешным сюжетом и весомой этногеографической составляющей: от «Тюльпана» Сергея Дворцевого до, если хватит смелости, монотонных герметичных драм Педро Кошты и Лисандро Алонсо. Что далеко ходить — член жюри «Кинотавра»-2010 Иван Охлобыстин, будучи глубоко потрясен темами и методами, которые выбирают авторы российской «новой режиссерской смены», за недостатком в конкурсной программе качественных женских ролей всерьез предлагал отдать соответствующую награду талантливому парнокопытному — из «Явления природы» Александра Лунгина и Сергея Осипьяна или «Другого неба» Дмитрия Мамулии.

«Четырежды» Микеланджело Фраммартино — в буквальном смысле золотой эталон «кино про коз», и дело не только и не столько в том, что снят фильм в родной режиссеру южной провинции Калабрия, где пасущееся на горном пастбище стадо является одним из ключевых элементов пейзажа; последовательно фокусируя взгляд на четырех объектах — старом пастухе, новорожденном козленке, корабельной сосне и печи для заготовки угля, — Фраммартино дает режиссерский мастер-класс в четырех новеллах, доказывая, что главным героем истории может быть не просто кто, но и что угодно: человек, животное, растение, минерал.

Больной туберкулезом пастух ежеутренне выгоняет стадо, а затем идет в храм за порцией церковной пыли, которую в качестве лекарства, размешав в стакане воды, аккуратно принимает на ночь; единожды про-

«Четырежды»
Le quattro volte
Автор сценария, режиссер **Микеланджело Фраммартино**
Оператор **Андреа Локателли**
Художник **Мэтью Бруссар**
В ролях: **Джузеппе Фуда, Бруно Тимпано, Надзарено Тимпано**
Vivo film, Essential Filmproduktion, Invisibile Film, Ventura film
Италия — Германия — Швейцария
2010

пустив прием, он умирает. У одной из его коз тут же рождается козленок — заплутав и отбившись от стада, он ложится спать в лесу, засыпает, умирает. Через некоторое время на этом же месте высится сосна, срубив которую, селяне устраивают некий ритуальный праздник, в конце которого дерево отправляется на переработку в удобрения. В финале фильма, как и в начале, земля курится дымом от заготавливаемого древесного угля — недвусмысленная метафора: не зря Фраммартино настаивает, что на самом деле единственный главный герой фильма летуч и невидим — и это не что иное, как душа.



«Четырежды»

О лукаво использованных в фильме философских концепциях — от античного метемпсихоза до пантеизма и анимизма — можно говорить долго: действительно, число перерождений в учении Пифагора равнялось именно четырем, а ранние формы религии одушевляли все, что попадалось под руку. Но не в этом дело: снимая фильм, где скудная человеческая речь звучит не громче блеянья козы или шелеста веток, Фраммартино концептуально уравнивает в правах всё и вся: никак не скажешь, что первая, «человеческая», новелла много интересней или сюжетно насыщенней последней, «минеральной»: жизнь равно увлекательна во всех ее проявлениях — как, впрочем, и равно монотонна. «Кинематограф привык помещать в центр кадра человека, — рассуждал режиссер в одном из каннских интервью. — Не пора ли оставить его в покое? Я попытался сосредоточить внимание на том, что обычно служит фоном: флоре и фауне».

Конструируя на экране миниатюрную модель ежедневной работы Вселенной, Фраммартино действительно претендует не только на онтологические обобщения, но и на определенные новации в области киноязыка: как не делит он природу на живую и неживую, а млекопитающих — на обладающих и не обладающих абстрактным мышлением, так не видит и границ между игровым и документальным, сюжетным и вненарративным кино («Действие в моем фильме отталкивается не от заранее прописанного сюжета, но от более или менее случайного перемещения объектов в пространстве. Это стоило мне проблем с продюсерами: никто не хотел запускать проект без сценария»).

Не видит Фраммартино разницы и между профессиональными и непрофессиональными актерами: единственным артистом-профи на площадке, по признанию режиссера, была пастушья собака, ответственная, должно быть, за самую смешную в «Четырежды» сцену: облаивая религиозную процессию, пес не дает ей пройти через улицу, гоняя ряженых, словно отару овец, а потом еще и выдергивая из-под стоящего поблизости грузовика камень, кото-

рый не давал ему катиться под гору. Машина трогается с места, рушит ограду, местные хоругвеносцы убегают в панике — здесь высок соблазн намекнуть на отношение режиссера-анимиста к традиционной религии. Эпизод снят одним планом, густота и концентрированность внутрикадрового монтажа — для современного кино беспримерная, характерная скорее для комедий, которые делались на заре кинематографа. Получается, Фраммартино ставит жирный знак «равно» еще и между немым и звуковым кино — недаром один из американских критиков назвал «Четырежды» «немым кино со звуком»: диалогов здесь почти нет, есть только ритм, в разных частях задаваемый упомянутыми уже мемеканьем, шелестом и кашлем — так же, как дыхание и биение сердца задают биологический ритм любой жизни. В единую кашу мешаются и жанры: здесь и трагедия (старик умирает), и фарс (стадо берет власть в доме умершего пастуха, прыгая по столам и стульям, опрокидывая посуду), и зарисовка с канала Discovery о ритуалах и обычаях жителей глухих калабрийских деревень.

В прошлом художник, Фраммартино долгие годы занимался видеоинсталляциями, а они всегда интерактивны: это искусство незавершенное, глядя на них, зритель-соучастник в некотором смысле доделывает их сам, его восприятие — важная составляюшая идеи. Тем же образом режиссер предлагает воспринимать и свой второй полнометражный фильм (первый — Il Doho — тоже повествовал о жизни в Калабрии, правда, в менее концептуальной форме): «Мое кино слеплено из простых, по сути примитивных кадров — и, чтобы собрать их в единую картину, требуется некое интеллектуальное усилие. В каком-то смысле, чтобы увидеть фильм целиком, вам надо мысленно побыть немного и оператором, и монтажером. И завершить фильм самостоятельно, взяв на себя ответственность за финал. Поэтому я бы назвал «Четырежды» даже и политическим фильмом, поскольку он оставляет зрителям выбор. В отличие, скажем, от итальянского телевидения, по природе своей агитационного и категоричного».

Неудивительно, что главный приз фестиваля «2morrow» получил именно этот фильм — реальное кино будущего, безупречно универсальное полотно, где каждый найдет нужный ему штрих, а если не найдет — то дорисует.

НИНА ЦЫРКУН

Детские вопросы

Ли Хунци, говорят, на родине больше известен как поэт, чем режиссер; так или иначе, его кино в любом случае можно назвать поэтическим — по способу выражения. А по жанру его «Зимние каникулы» — черная комедия, даже, пожалуй, абсурдистская, поскольку ничего здесь, в сущности, не происходит, смех в зале звучит, но тем не менее после просмотра остается мрачноватый нестираемый осадок, начисто излечивающий от навязываемых политиками иллюзий о динамично развивающемся Китае. То есть Китай, возможно, и развивается, но где-то не там, не в северном шахтерском поселке внутренней Монголии, которая попала в объектив кинокамеры Ли Хунци.

В России на фестивале «2morrow/Завтра» «Зимние каникулы» получили приз в номинации «Звук». В фильме, где говорят очень редко и мало, звук служит «указующим перстом», обозначающим место действия и предвещающим близкое будущее персонажей: отдаленные гулкие взрывы динамита, с помощью которых дробят породу, тикающие часы, стрелки на которых кажутся неподвижными, сколь долго ни задерживалась бы на них камера, как будто время остановилось здесь навсегда, оглушительно звучащая за кадром в финале бодрая попсовая песня в классе, заполненном словно замороженными, впавшими в транс старшеклассниками, которых никак не расшевелить, хоть из пушки пали.

И весь этот засыпанный снегом поселок, застроенный невзрачными трехэтажными бетонными домами, погружен в беспробудный сон — точно так, как один из приятелей-школьников, проводящий каникулярное время в постели и, даже придя в класс, немедленно прикорнувший на парте.

«Зимние каникулы»
Han jia
Автор сценария, режиссер **Ли Хунци**
Оператор **Цинь Юйжуй**
В ролях: **Бай Цзиньфэн, Бао Лэй, Ван Хуэй, Сэ Ин и другие**
Китай
2010

Вот и камера тоже замирает на каждом план-эпизоде, не желая перемещаться, и кадры нехотя сменяют друг друга через залипающий на тягучие секунды черный экран. Длинные эпизоды бездействия, холодное нагнетание повседневности, как у Робера Брессона, только еще длиннее, томительнее, безысходнее, не прерываясь «решающими эпизодами». Из этих намеренных передержек и рождается комический эффект с оттенком ужаса.

Еще можно сказать, что это комедия слэпстика, как и предыдущий фильм Ли «Обычные каникулы» (2008) — кадры из него идут по телевизору, который смотрят персонажи каникул зимних — дед с внуком. Но пощечины тут вялые, какие-то безвольные, ритуальные, знаки отсутствующего действия, характерного для всего этого меланхоличного повествования.

Примета фильма — «бесконтактное» общение: между персонажами всегда некое пустое пространство, его не пронизывают волны энергии, которым неминуемо полагается вызывать изменение среды. Вот четырехлетний малыш с невероятно круглыми щеками неподвижно сидит на корточках, подперев лицо ладошками. На диване, так же неподвижно уставившись невыразительным взглядом в телевизор, сидит его дед, сложив руки на коленях. После долгого молчания дед спокойно произносит: «Сиди смирно, а то дядя отшлепает». Малыш покорно пересаживается на другой конец дивана и замирает все в той же неподвижности. «Не хочу быть твоим внуком, — наконец говорит ребенок. — Выпусти меня погулять хоть минут на десять». «А разве ты вчера не гулял?» Эта картинка повторяется неоднократно, вся жизнь тут идет циклами, кругами, из которых не выпрыгнешь. Вот во дворе местный хулиган у хилого мальчишки вымогает деньги, для убедительности изредка и не торопясь подкрепляя требования пощечинами. Тот покорно отдает мятые купюры, вытаскивая из носков или из меховой шапки. Появляется отец бедолаги, наводит справедливость. Но ближе к финалу сцена повторяется ровно на том же месте: хулиган вымогает деньги, мальчуган покорно их отдает — так заведено, так было, так будет и впредь.

Устами младенца глаголет истина: «Не хочу быть твоим внуком», — говорит малыш деду. «А кем хочешь быть, когда вырастешь?» — «Сиротой».

Мечта о сиротстве — единственный способ вырваться из рутины и, может быть, проблеск оптимизма в тусклой беспросветности быта. Глядя на висящую на стене свадебную фотографию улыбающихся (что необычно) родителей в белых свадебных костюмах, снятых на необычном розовом фоне, мальчик спрашивает деда: «Почему они так смотрят на нас?» «Потому что были счастливы», — звучит ответ. Были в один прекрасный момент, но никогда больше.

На самом деле этот ребенок и есть сирота, которого либо намеренно усмиряют, чтобы его как бы и не было, либо вообще не замечают — как за обеденным столом, где он единственный среди взрослых, кто не берет в руку палочки и не притрагивается к еде, но никого это не колышет. Так что его «сиротство» — это инстинктивный порыв к свободе, куда-то туда, где можно просто пойти погулять, чем-то заняться и вообще поговорить: «Не задавай вопросов, а то дядя тебя отшлепает».

Заэкранный мифический «дядя» — персонаж абсурдистской драмы, своего рода «большой брат», невидимо и негласно наблюдающий за ребенком как раз за тем, чтобы не высовывался. Это не отголосок, не аллегория, а живая традиция коммунистического Китая, не затронутого динамикой бурно развивающихся прибрежных восточных провинций. (Отец одной из старшеклассниц, готовясь к важному событию, примеривает «суньятсеновку», она же «френч Мао», и с удовольствием наблюдает, как в зеркале отражается осанистая фигура с характерной прической, сильно напоминающая Великого Кормчего-Председателя.)

«Зимним каникулам» достался «Золотой леопард» 63-го Международного кинофестиваля в Локарно, а в Москве на «2morrow/Завтра» еще и приз жюри молодых критиков с формулировкой «за ироничное и тонкое отображение

абсурдности человеческого существования». Это абсурдность бессмысленной повторяемости, которая, как ни странно, кажется странной только самой «тупой» девочке в классе, восемь лет получающей самые низкие оценки. У нее с парнем, получившим отставку, заходит разговор о смысле жизни. Парню-то ясно, зачем стоит жить: жениться, родить ребенка, потом еще, у детей будут новые дети, у тех — свои, «бесконечная череда моих потомков». «А ты не устанешь?» — спрашивает девочка, детской непосредственностью выявляя бессмысленный ход вещей.

«Зимние каникулы»

«День идет за днем, как будто жизнь никогда не кончится», — после долго молчания равнодушно произносит один из парней с непроницаемыми, будто не умеющими улыбаться лицами, сидящих на выброшенной кем-то старой мебели, покрытой снежной пеленой. Унылое ощущение нескончаемости жизни в самом динамичном подростковом возрасте — тоскливое предзнаменование будущей беспросветности.

Но вот тягостные каникулы закончились, началась столь же тягостная учеба. Ребята в одинаковых спортивных костюмах сидят в классе, молча ожидая начало урока, — никакого оживления, обмена новостями, ничего вроде бы соответствующего моменту. Неожиданно в класс вихрем влетает бородатый молодой учитель биологии в кожаной бейсболке, принимается лихорадочно что-то (кажется, лекарство) искать в бумагах на столе, потом так же внезапно начинает урок-лекцию. Вещает о том, какие вот все эти ребята тупицы, идиоты, а все, чему их по старинке учат в школе, — глупость и чепуха. Дети внимают ему все с тем же своим всегдашним рассеянным равнодушием, их не задевают ни оценки их умственных способностей, ни перспектива будущего. Авторский месседж прочитывается легко: чтобы пробудилась от летаргического сна вся необъятная территория Китая, потребуется немало лет, а те «агенты влияния», которые должны осуществлять эту миссию, занесенные в эти дремучие края случайным порывом южного ветра, либо не вполне здоровы, либо вообще оказываются ни к месту. В разгар пламенной филиппики биолога в классную комнату тихо входит учительница английского и ровным голосом сообщает, что учитель влетел не в тот класс. Заряд не туда попал. И вместо его «прогрессистских» подрывных речений «англичанка» записывает на доске тему: «Как стать полезным членом общества». Народ по-прежнему безмолвствует...

Но четырехлетний малыш, улучив момент, когда дед заснул, все же молча надел курточку и вышел из дому. Подошел проститься со своей двоюродной сестренкой, которая живет на первом этаже в соседнем дворе и, как маленькая узница, смотрит на улицу из зарешеченного окна. «Ты куда?» — спрашивает она. «Ищу, где смогу стать сиротой. Не могу больше ждать».

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Тихие дни в Клиши

В крохотную деревушку Ла Барра в западной части Колумбии на своих двоих добирается угрюмый мужчина с бритой головой и усталыми глазами, под которыми залегли темные круги, выдающие в мужчине персонаж трагический. Через несколько то ли дней, то ли недель — временные координаты в фильме набросаны концептуально небрежно — лысого мужчину унесет по волнам в неизвестном направлении удачно сыскавшаяся под завалами срубленного тростника моторка. Это, собственно, всё.

Шутка, конечно, но с момента прибытия лысого мужчины, которого, вообще-то, зовут Даниэль, в Ла Барре происходит действительно не так уж много событий. На месте герой тут же идет на поклон к Серебро (с ударением на второе «е») — предводителю местного, как это деликатно окрестили на сайте Unifrance, сообщества афроколумбийцев. С ходу же интересуется, есть ли в городе лодки, чтобы как можно скорее убраться отсюда подальше, и затем каждый свой день начинает с вопроса, не вернулись ли в город рыбаки. Но нет, не вернулись — в деревне все едят рис, рыбы нет, рыбаки по-прежнему где-то в море, а значит, нет и лодок, а значит, как пелось в известной песне, «остаемся зимовать». Простора для хоть сколько-нибудь разнообразного времяпрепровождения Ла Барра особенно не предоставляет, и эта заданная монотонность подробно ретранслируется на экран. Вот Серебро, время от времени привлекающий заезжего гостя к общественно полезной деятельности, сетует, что это место уже не то, что раньше, и что неразумный белый землевладелец поперек природных особенностей собрался строить на берегу туристический центр,

«Ловушка для краба»
El vuelco del cangrejo

Автор сценария, режиссер **Оскар Руис Навия**
Операторы **София Огжиони Атти, Андрес Пинеда**
Художник Марсела **Гомес Монтойя**
В ролях: **Арнобио Саласар Ривас, Родриго Велес, Хайме Андрес Кастано, Карент Инестроса, Хиселья Альварес, Мигель Валой, Исраэль Ривас**
Controvia Films, Arizona Films
Колумбия — Франция
2009

который по всем законам долго там не простоит — слишком сильный прибой, слишком нестабильна почва. «Так вы ему об этом скажите», — предлагает Даниэль. Серебро в ответ только отмахивается: да знает он все, подлец.

Вот Даниэль от ничего делать слоняется у кромки моря с двумя тунеядцами, которые любят гонять мяч и тоже, в общем, не против бы уехать — потому что в городе-то «все серьезно» и много красивых девушек. Вот местная красавица скорее по привычке, чем от большого желания, уверенно крутит чисто символически прикрытой попой перед распалившимся гостем. Отдельное место в иерархии отношений, сложившихся у героя с окружающим пространством, занимает девочка Лусия — человек, еще не задавленный необходимостью примиряться с каким бы то ни было существующим порядком вещей и оттого чудесно непосредственный. Лусия ходит повсюду с ловушкой для крабов, выпрашивает у нового друга Даниэля мороженое, агитирует покупать обед у своей матери и вообще возникает то тут, то там с разными очаровательными ремарками и таким образом вроде как маркирует какие-то смыслообразующие узлы схематичного сюжета.

Неисповедимая монотонность окружающей действительности вместе с пониманием того, что жизнь, в принципе, складывается из последовательности довольно скучных и мало занимательных действий, излагается авторами «Ловушки для краба» традиционными художественными приемами. Выразительные общие планы, рудиментарного свойства диалоги, аккуратное подпускание в кадр вроде бы случайных деталей и т.п. Острое чувство дежа вю особенно проявляется в эпизоде с Даниэлем и Серебро в лодке, который смотрится странной и, очевидно, непреднамеренной ремаркой к фильму Ивана Вырыпаева «Эйфория». Ощущение, разумеется, скорее, субъективное, но и не только. Совместного колумбийского и французского производства, «Ловушка...» местами страдает от того же, от чего страдала вырыпаевская картина: от натужной живописности, от которой едва не лопается внутрикадровое пространство, и авторского стремления любому действию, любой детали придать помимо буквального еще одно — надмирное — значение, перевести в иную эстетическую категорию.

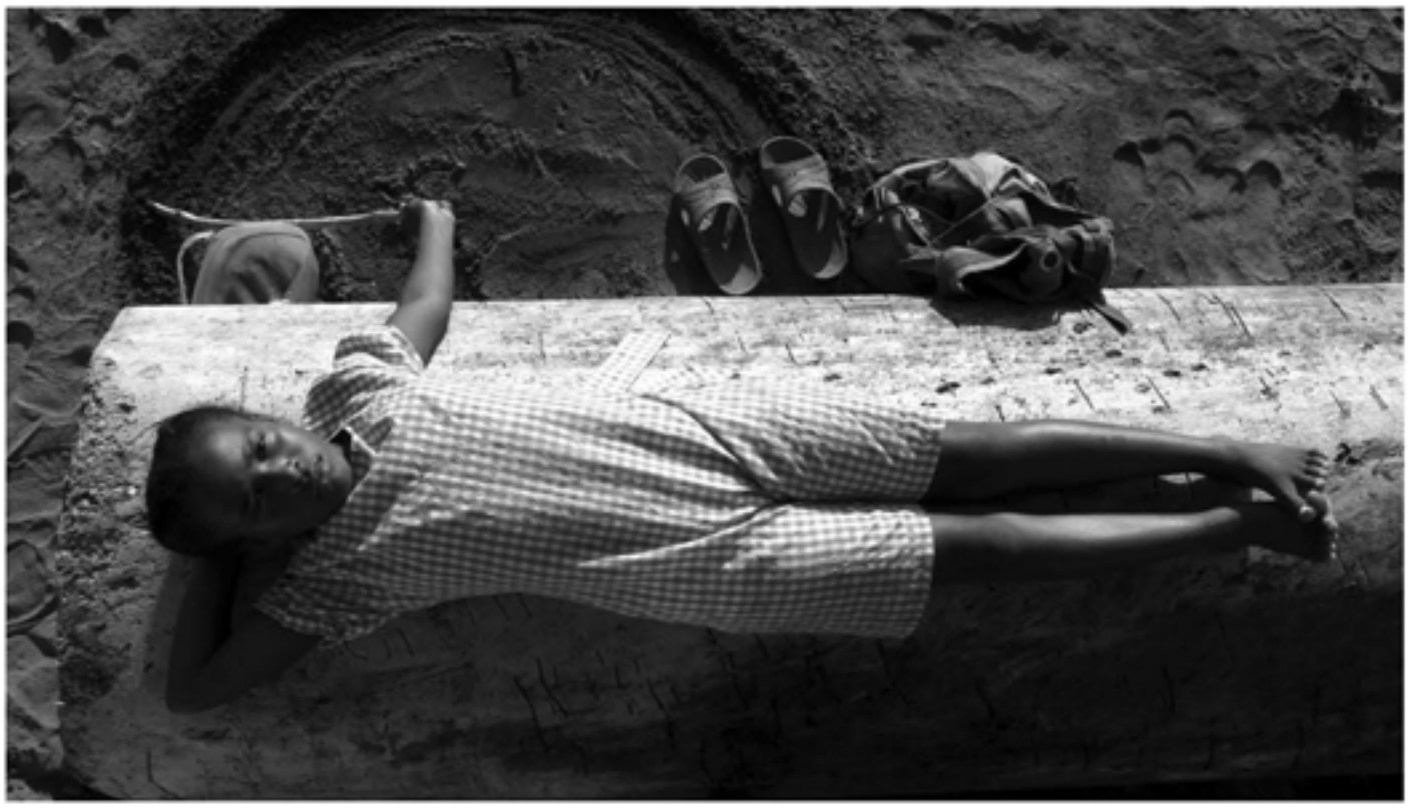
Герои в фильме Оскара Руиса Навии периодически фактурно застывают на фоне пейзажей, в кадр на крупном плане лениво вползает краб, а сковородки и прочая кухонная утварь материализуются на экране полноценными участниками действия.

Вся эта тщательно просчитанная и любовно выполненная живописность соседствует с весьма своеобразным, «ромеровским» поведением камеры: она может минут десять держать кадр, из пространства которого уже успели исчезнуть герои, чтобы туда могли неожиданно запрыгнуть какие-то совершенно немотивированные сюжетом дети. Где-то это, как и положено, создает ощущение живой жизни, захваченной врасплох, где-то вступает в естественный диссонанс с геометрической художественностью других эпизодов. И «живая жизнь», как-то так получается, тоже все больше приобретает выверенные геометрические формы, обрастая налетом отрепетированности — на физиологическом почти уровне ощутимо, как несчастные эти дети раз за разом впрыгивают в кадр под монотонный счет помощника режиссера. Да и сама эта эстетика свободно гуляющей и вдруг застывающей камеры за последние несколько лет использовалась слишком многими к месту и не к месту и успела превратиться в навязчивый штамп. С другой стороны, игра по всем хорошо известным правилам, но происходящая не в привычных для нее декорациях европейского среднего класса, а в условиях ярко выраженного национального колорита, приобретает несколько иные оттенки.

Впрочем, если бы авторы не делали упор на это самое национальное самосознание как на магистральную тему картины, было бы еще лучше. Тем более что сюжет — как уже было сказано, предельно схематичный — поле для разнообразных спекуляций предоставил огромное. Самая безумная и одновре-

менно очевидная из возможных трактовок, бывшая еще недавно эффектным драматургическим кульбитом и уже успевшая превратиться в банальность — возможность того, что Ла Барра в конечном итоге обернется филиалом чистилища, в котором усталый герой, при жизни явно не кокосами торговавший, дожидается решения своей судьбы и переправки в следующий пункт назначения.

Наиболее же выигрышная из возможных линий, проходящая в «Ловушке...» больше по касательной, тоже, в общем, вполне классического толка —



«Ловушка для краба»

это история о том, с какой легкостью пришлый лысый мужчина с таинственным и явно несветлым прошлым походя подминает под себя существующий порядок в деревне. На него, как на какого-нибудь Хамфри Богарта, без разбора вешаются местные женщины, а мужчины угощают выпивкой и ищут его компании. А то, что каждому из этих мужчин тут положено мачете, добавляет ситуации национального колорита (пусть и в несколько ироническом смысле) гораздо больше, чем постоянно звучащие в фонограмме радиосводки из Боготы. Недаром в лучшие выбивается тут рядовой, в общем, эпизод, в котором локальная «фамм фаталь» и малолетняя Лусия предпринимают попытку выяснить отношения на предмет владения вниманием вожделенного Даниэля.

Такие истории, как правило, ведут к какому-никакому конфликту и разрешаются в том числе не без помощи мачете. «Ловушка...» же завершается по большому счету пшиком — правда, пшиком исключительно преднамеренным, выверенным и заключенным в рамки общей авторской концепции. И это уже, конечно, вопрос исключительно личных пристрастий — решать, хорошо это или нет, когда фильм, практически целиком выполненный в эстетике бережного консервирования заданной последовательности действий, в конечном итоге оказывается именно про это — про людей, всеми силами стремящихся лишь к тому, чтобы ничто не менялось и не нарушало пусть не идеальный, но привычный порядок жизни. В конце концов про Ла Барру с самого начала понятно все и сразу: рыбаки вернутся с рыбой и уйдут обратно в море, туристический центр построят, но долго ему там все равно не простоять... Про печального лысого мужчину, уплывающего в финале куда-то по волнам своего личного Стикса, напротив, не становится понятно практически ничего. Но это, возможно, как раз к лучшему. В конце концов, в ходе истории кинематографа навязчивое желание некоторых авторов влезть своим героям поглубже в душу сгубило значительно больше достойных персонажей, чем смертельный удар мачете.

АЛЕКСЕЙ МЕДВЕДЕВ

Киномутации

«Армадилло», режиссер Янус Метц

В 2010 году фестиваль нам пришлось делать под другим брендом, с другими спонсорами, в условиях дефицитного бюджета. Привозить гостей и арендовать копии редких фильмов было куда труднее, но никто этого не заметил. Потому что нас уже немного знают (именно конкретных людей, а не название фестиваля), а договариваться с теми, кого знаешь, всегда проще.

В итоге «2 in 1» принес мне едва ли не большее удовольствие, чем три первые фестиваля «2morrow» вместе взятые. На «2morrow» нами решалась очень важная, но, по существу, все-таки техническая задача: доказать методом примера, что в России возможен компактный, осмысленный, неплохо организованный, интересный международный кинофестиваль. Со всеми компонентами, принятыми в международной практике: конкурс, авторитетное жюри, ретроспективы, мастер-классы, generation-кампус, индустриальная площадка (это, конечно, еще не кинорынок, но первые шаги к нему).

Три раза мы это доказали — надеюсь, это кто-то оценил. Но сколько можно? Захотелось поставить перед собой новые задачи. И в этом смысле сокращение бюджета сыграло мне на руку. Пришлось думать, как можно сделать фестиваль за «три копейки», но так, чтобы он не утратил статуса события. Для начала мы возродили внеконкурсную программу «Три копейки», куда стали отбирать фильмы с мизерным бюджетом, снятые с большой творческой изобретательностью. Эти картины нас вдохновили, и мы стали изобретать.

Придумали новое название. Поначалу «2 in 1» — это была формула для кино, которое мы ищем: сочетание авторского начала и зрительской привлекательности. Потом вспомнили, что это еще и название фильма Муратовой и позвали Киру Георгиевну в жюри. Потом сообразили, что «два в одном» — это еще и кино + современное искусство, кино + анимация, документальное + игро-

вое, жанровое + авторское и т.д. Так из двух цифирок и одного предлога родилась новая концепция. В конкурсе оказался датский «Армадилло», преподносящий документальный материал в подчеркнуто игровой манере, и «Великолепный мистер Фокс», высокобюджетный мультик Уэса Андерсона, в котором, тем не менее, как на ладони, видна идиосинкратическая творческая вселенная режиссера. А в фойе мы построили своего рода «мини-галерею современного искусства», где на протяжении шести часов демонстрировался грандиозный китайский шедевр «Карамай», который по логике организации материала и способу воздействия куда больше похож на видеоинсталляцию, чем на традиционное документальное кино.

Отбирать кино было, как всегда, трудно. Мы — едва ли не единственный в мире фестиваль, не допускающий компромиссов. Мы показываем только фильмы, которые нам нравятся. Все остальные факторы — возможный приезд звезды, имя режиссера, острая тема, мода и прочее — почти всегда выносятся за скобки. А в случае конкурсной программы — просто всегда, без «почти».

Можно сказать, что «нравится» — это не критерий. Но на самом деле фестиваль — это человек. И это не бравада. Просто, если не верить в свой вкус, не считать свой выбор единственно правильным и даже единственно возможным, то получается серое пространство имитации, которое встречает нас на абсолютном большинстве фестивалей. Когда Жиль Жакоб, первый настоящий куратор в фестивальной истории, пообещал фон Триеру «Золотую пальмовую ветвь» за «Танцующую в темноте», ему даже на жюри не надо было давить. Он выстраивал программу с такой виртуозной логикой, с такой прозорливостью, с таким доверием к своей интуиции, что любое вменяемое жюри выбрало бы тот фильм, который он наметил в победители. Ну, до Жакоба нам всем как до Луны. Но вот нового директора Локарно Оливье Пера, например, я считаю близким по духу человеком.

Есть, конечно, и другие критерии отбора фильмов. Формальный — не брать в конкурс фильмы из конкурсных программ Канна, Берлина, Венеции. «Большие» фильмы и авторы свое уже получили. Что им «2 in 1», что они нам? Мне интереснее, кто идет на смену. Что будет после того, как перестанут снимать Линч-Джармуш-Альмодовар-Тарантино-Каурисмяки-Лоуч-Триер? Это большой вопрос. И содержательный критерий: фильм может быть доступен единицам, но уж для этих единиц он должен быть откровением — со слезами, смехом и мурашками по коже. Концептуальный кинематограф — за рамками моего рассмотрения.

«Подонки», режиссер Изильд Ле Беско

Региональные тенденции — румынская, латиноамериканская, турецкие «волны» — мне не интересны как материал для анализа и осмысления. Скорее, это просто удобные маячки, немного помогающие в работе отборщика, не более. Если уж говорить о современных тенденциях, куда важнее глобальная перестройка самой системы функционирования авторского кино — и в творческом, и в экономическом смысле.

Не случайно в качестве темы для ретроспективы мы выбрали раннего Кроненберга (три из четырех фильмов показывались «с пленки» — в первый

«Великолепный мистер Фокс», режиссер Уэс Андерсон

и, боюсь, последний раз в России). Метафора очень простая. У Кроненберга тело мутирует в технику, а трэш-кино и низкий жанр — в философские арт-объекты, насыщенные многообразными смыслами. Мутирует и современный кинематограф. Смещаются границы между жанрами и видами, меняются роль и статус автора, радикальные изменения затрагивают саму систему распространения авторского контента.

И тут есть повод для надежды. Так называемый «ограниченный прокат» авторского кино давно уже неэффективен. Фильмы, которые на фестивале могут собрать полный зал, при прокате пятью копиями в одном зале практически без рекламы не вызывают никакого интереса. Если это не новый фильм фон Триера, зрители просто не узнают, что кино, которое может им понравиться, идет где-то неподалеку.

И в этой ситуации прокат под фестивальным брендом может стать единственным решением. Имена Лисандро Алонсо, Майкла Роу или Изильд Ле Беско могут ничего не сказать даже заинтересованной публике, но выбор авторитетного куратора (критика, репертуарного директора артхаусного кинотеатра, фестивального отборщика, известного блогера...) привлечет внимание к фильму. Отсюда один шаг до ситуации, когда фестиваль превратится в круглогодичное событие со множеством акций, показов, ретроспектив, творческих встреч и мастер-классов. А переход на цифровую проекцию облегчит этот процесс, который сейчас сковывается высокой стоимостью транспортировки кинокопий и долгим таможенным оформлением.

Конечно, коммерческий кинематограф еще долго будет существовать по модели продажи прав на определенную территорию и массированного проката. Но для «штучного» авторского кино новая модель «фестивального проката» может стать в России единственным шансом на экономическое выживание.

ЕЛЕНА ПАИСОВА

Больно, ergo sum

Собственно, там все и начинается — на Красном холме. Два длинноволосых отморозка снимают любительское видео: один катится на скейте с горы, другой снимает. Снято, и «настоящий», дрожащий, ребристый любительский взгляд заканчивается, появляется некто третий с гладким киновзглядом сверху — режиссер. Но ребята — Тода и Стефан — настоящие. Они и в жизни катаются на скейтах, раздолбайничают и снимают все свои глупые трюки на видео. Только что окончили школу, сейчас у них последние летние каникулы, и главная их забота — придумать, откуда бы еще спрыгнуть, какую часть тела покровавее проколоть и обо что побольнее расшибиться.

Никола Лежаич, снимающий все это и выступающий в роли режиссера, является таковым лишь отчасти. По его словам, сценарий у него был, но написал он его скорее для самого себя, чем для актеров, те его и в глаза ни разу не видели. Просто периодически выполняли указания Лежаича, который слегка направлял их в движениях и диалогах. По сути эти ребята играют и самих себя, и режиссера, для которого его дебютный фильм — ностальгический акт, воспоминание и путешествие «в поисках утраченного времени», а не исследование, размышление или попытка переосмысления прошлого. Хотя все это и так возникает в ткани фильма, само по себе, без намеренного «выдавливания» смыслов. Поначалу трудно определить, документальная это картина или игровая, герои настолько естественны, что не верится, что так могут играть подростки. Но и потом, когда формально фильм заявляет о себе как об игровом, восприятие отказывается считывать этот ярлык. Это жизнь, опосредованная несколькими взгля-

«Красный холм»
Tilva Ros
Автор сценария, режиссер **Никола Лежаич**
Оператор **Милош Якимович**
Художник **Никола Берчек**
Композитор **Даниэль Дака Милошевич**
В ролях: **Марко Тодорович, Стефан Джорджевич, Дуня Ковачевич, Марко Миленкович, Ненад Станисавлевич, Ненад Иванович, Филип Максимович и другие**
Film House Kiselo Dete
Сербия
2010

дами, неразличимость их становится здесь самой природой кино: фильм рождает сам себя, из себя же.

Но наличие сценария, пусть и символического, диктует свои правила. Есть подобие сюжета, правда, весьма размытого. Есть Тода и Стефан, два друга, есть их компания из подобных им отморозков, есть даже девушка Стефана Дуня, выступающая здесь в чисто символической роли катализатора конфликта. Есть полуразрушенный, но живописный городок Бор, процветавший в 70-е годы, когда здесь был крупнейший в Европе медный рудник. Есть даже общест-

«Красный холм»

во, как-то реагирующее на вползающие в их жизнь упадок и разрушение. Люди собираются на демонстрации, устраивают митинги, орут что-то со сцены, размахивают флагами Евросоюза. И есть «детки», все по тем же формальным признакам проходящие под маркой «бунтующие», философия которых вытатуирована у Тоды под мышкой — Skate and Destroy. Загвоздка в том, что сами они, похоже, и не знают, что такое бунт или протест против чего-то, и не хотят знать, даже не вполне осознают, что можно об этом знать. Просто веселятся.

Тоду, Стефана и их компанию со скрипом можно назвать представителями поколения «пост-Х» или «постноль», как ни коряво это звучит. Поколения, которое ни за что не будет отстаивать идеи своих родителей и продолжать их дело, потому что для них жизнь — чистый лист, они изобретают ее с нуля, открывают в ней то, что им нравится, а все остальное — просто глупость, не имеющая никакого смысла. Они не будут бороться, отстаивая какие-то принципы и идеалы, потому что таковые еще не сформированы, а оставшиеся от прошлого им чужды и просто не нужны. Они пока даже не знают, что такое — отстаивать. То, что делают они и что окружающие воспринимают как протест, на самом деле — развлекуха, а иначе скучно. Да и какие еще могут возникнуть идеи в полуразрушенном местечке, где вокруг — только горы, поля, ветер и куча развалин — свидетельств былого величия Бора, а теперь — прекрасных площадок для тусовок и катания на скейте? Ребята снимают на камеру каждый свой шаг, потому что это круто, это доказательство, это то, что можно отослать на MTV или просто показать друзьям — похвастаться.

Главным героем фильма, самым характерным представителем того самого поколения, становится именно Тода (это кличка, настоящее его имя и в фильме, и в жизни — Марко Тодорович). Его друг Стефан, равный ему по безумию мазохистских идей и раздолбайству, все же менее аутичен (да и принадлежит к социальному классу повыше) — понимает, что после школы как-никак надо что-то делать со своей жизнью, для начала — поехать в Белград, заняться учебой, найти работу и все в таком духе. Да и девушка у него есть. Для Тоды же все это

настолько бессмысленно, что он даже не говорит об этом, все читается в его взгляде. Его угнетает, что Стефан постоянно возится с девчонкой, таскает ее повсюду, что скоро уедет из этой дыры, Бора, наверняка навсегда. Родители тоже пытаются вправить парню мозги — посылают на биржу труда, на курсы для безработных, где учат «продавать себя», то есть правильно писать резюме и вести себя на собеседовании. Социальная жизнь со всеми ее «прелестями» вот-вот начнет вгрызаться в Тоду, а он, в свою очередь, чувствуя это, в прямом смысле вгрызается в себя — только что не зубами, а всеми подручными средствами — иглами, кухонной теркой, бритвами и прочим. И этот болевой эскапизм (и отчасти экспрессионизм) лишен агрессии, это не средство и не протест, не самоцель и не философия, а какая-то цепь ритуалов, составляющих его modus vivendi. «Больно, ergo sum» — кажется, только так он и чувствует, что живет.

В картине «Мой личный штат Айдахо» Гаса Ван Сента, которой, среди прочих, вдохновлялся режиссер, герой Ривера Феникса страдал нарколепсией — в стрессовом состоянии вырубался и, приходя в себя, никогда не знал, где и с кем рядом окажется. Защитный механизм. У героев «Красного холма» тоже свой механизм — своеобразная «обратная нарколепсия», вполне осознанная. Испытав стресс или поддавшись неприятным мыслям (а чаще просто так, без всяких причин), они режут и колют себя и друг друга, прыгают с высоты на бетонную площадку, до одури катаются в крапиве и хлещут друг друга ремнем. Так они вырубаются из этой реальности, чтобы вернуться туда, где им хорошо, в мир, где нет обязательств, не надо стоять в очереди и ходить на работу, рассуждать о чем-то с умным видом и интересоваться социальными проблемами. Вернуться в некое полуживотное и вместе с тем очень естественное человеческое состояние, без искаженного обществом разделения на «хорошо» и «плохо», на «надо» и «не надо». Так, социальная среда и нарастающие напряжение и недовольство жителей ситуацией в городе остаются на втором плане, почти за кадром, проступая лишь в некоторых коротких сценах, хотя, казалось бы, тема важная, социальная среда формирует молодежь и т.п. Можно рассуждать о том, что упаднические настроения горожан, социальные различия и разруха в городе негативно сказываются на детях, что они растут, как трава, жадно впитывая бессмысленные соки глобализации, что они бессознательно возводят пустой нигилизм в культ, отрекаясь от своего наследия и отказываясь замечать то, что творится вокруг. Это все справедливо, но и не совсем. Режиссеру важен не взгляд стороннего наблюдателя, аналитика-исследователя, который хочет посмотреть на себя со стороны и сделать какие-то выводы, а полное погружение, проникновение в ту вроде бы пустую, но абсолютно самодостаточную среду. И этот взгляд неожиданно наполняет ее если и не смыслом, то какой-то необъяснимой энергией созерцания себя в других и других в себе.

Атмосферу фильма во многом задает музыка. Это не панк- или хард-рок, который так любят сами скейтбордисты, а мягкие и текучие акустические мелодии, которые, пожалуй, и служат некими авторскими интермедиями, опосредующими происходящее на экране, напоминающими, что все это — взгляд режиссера, словно бы его ви́дение. Музыка как бы останавливает время для нас, запечатлевая в памяти отдельные картины, — ребята катаются на своих досках, валяются в крапиве, едут на машине, высунувшись наполовину из окон. Это и воспоминание самого автора, и отображение некоего вечного для него момента, без конца и начала, засевшего внутри и спонтанно возникающего в памяти в разных вариациях.

Своеобразная кульминация картины — тусовка-пьянка за городом. Друзья болтают о том, кто куда пойдет работать, и о том, какие трюки нужно успеть вытворить до того, как все разъедутся. На полном серьезе обсуждают, что и чем лучше проколоть, кому надеть на голову ведро и отдубасить, откуда спрыгнуть. Говорят не с упоением мазохистов, а с наивной и тем более серьезной интонацией по-настоящему увлеченных профи. И тут обнаруживают, что один из их приятелей напился, сидит в углу и бормочет какую-то чушь. Парень в поч-

ти невменяемом состоянии, полуголый и с разболтанным красным бантом на шее сидит на полу и пытается оправдываться перед ребятами, упрекающими его: мол, зазнался, выпендривается, хочет поразить всех своим мастерством, хотя на самом деле ни черта он не умеет, не место ему в их тусовке. Конечно, все это снимают на камеру. Поначалу сбивчивая пьяная речь постепенно переходит в нечто вроде рэпа или даже мантры. Множество быстро-быстро текущих пьяных слов становится этаким устным манифестом скейтера-одиночки. Со слезами на глазах, сбивающимся голосом он полупищит-полускулит, что никому ничего не пытается доказывать, что ему наплевать на мнение друзей и кого бы то ни было, что скейт для него — не выпендреж и не хобби, это его жизнь. Он просто хочет кататься, любит кататься и будет кататься, даже если все его отовсюду выгонят, один, и больше ему ничего не нужно.

После этого монолога следует отличная сцена с расколачиванием старых «жигулей», стоящих во дворе. Тогда начинает лениво пинать машину ногой, тут подтягиваются и остальные, тоже бьют ее ногами. И вдруг — словно в припадке неконтролируемой ненависти к железу — начинают прыгать по крыше, колотить ее всем, что попадется под руку, в ход идут мотыги и лопаты из сарая, баллончики с краской, и вот под общее улюлюканье машина превращается в груду железного хлама. И всем снова весело.

Эта наивная тяга к разрушению идет не от затаенной ненависти, не от разочарования или стремления к протесту, а как раз от отсутствия каких-либо понятий обо всем вышеперечисленном. Когда лысый бугай совершенно без повода бьет Тоду по голове, тот падает, но тут же встает, со смехом подходит к нему снова и тут же получает новый удар. А когда на другой день друзья замечают бугая у дороги и зовут Тоду, у того не возникает ни малейшего желания отомстить лысому, ему даже извинения его не нужны.

Так же отстраненно воспринимает он и митинги, регулярно проводящиеся в Боре. Он смотрит на кричащих людей, но не видит их и не понимает, чего они хотят, почему идут, как стадо. Но общая атмосфера протеста, видимо, действует магнетически, и вот компания с грохотом вкатывается на скейтах в супермаркет и начинает крушить все вокруг, сметая с полок — в буквальном смысле, швабрами, — бутылки с шампунем и банки с консервами. Потому что весело.

В некоторых аннотациях фильм причисляют к жанру «coming of age drama», и формально так оно и есть: подростки, конфликт с окружающей действительностью, ссоры с друзьями, первые недомолвки, отношения с девушками, столкновение с действительностью. Но все эти гладкие и уже приевшиеся слова описывают только форму. «Красный холм» — фильм-ностальгия и фильм-настроение, полувизионерский экскурс в прошлое, а такие картины при своей незамысловатости и кажущейся открытости все время ускользают из-под слов, определений и рамок, даже самых изощренных и многослойных. Ускользают даже от базового разделения на документальное и игровое. Несмотря на неизбежно возникающие кинематографические аллюзии, фильм противится всем отсылкам к ним. Бежит от обобщений и выводов, от рассуждений о конфликте поколений и от формулировки каких-то осмысленных новых идей о «детках-постноль», наконец, от четкости сюжета и продуманности логики и характеров персонажей (да они и не совсем персонажи, получается). Видимая простота картины не позволяет рассуждать о ней слишком серьезно и строго. Режиссер, еще недавно бывший одним из таких ребят-скейтбордистов, действительно сделал фильм о взрослении — о времени, которое, как его ни лови, все равно исчезает незаметно и неясно куда. Зафиксировал состояние человека, только успевшего подумать и порадоваться тому, что он все тот же, каким был, что все по-прежнему здорово и прекрасно, что сейчас — самое лучшее время его жизни, и в следующий миг осознавшего, как сильно все изменилось и как далеко уже это самое «сейчас».

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Не прислоняться

Венгерский фильм «Пал Адриенн» Агнеш Кочиш попал в программу «Особый взгляд» Каннского кинофестиваля (приз ФИПРЕССИ) и нового, но уже полюбившегося киноманам, российского смотра «2 in 1» (приз в номинации «Герой»). В 2006 году Кочиш дебютировала в Канне сразу с двумя картинами: короткометражкой «Вирус» и первым полнометражным фильмом «Свежий воздух». Однако гротескный «Пал Адриенн» идеально вписался бы в мрачный, но в высшей степени концептуальный конкурс минувшего Венецианского кинофестиваля, главным лейтмотивом которого стала смерть, или «жизнь после смерти».

Экранизацией интимного дневника обернулось роуд-муви двух героев (директора бумкомбината, у которого умерла жена, и фотографа Аиста) в российском фильме Алексея Федорченко «Овсянки». В игровом дебюте китайского документалиста Ван Бина «Канава» жена ищет труп мужа среди тысячи невысоких холмов безымянных могил в лагере для политических диссидентов, осмелившихся критиковать курс Мао. Работник морга преследует танцовщицу кабаре на проспектах города, заваленного неопознанными телами после свержения Сальвадора Альенде в «Post mortem» чилийского режиссера Пабло Ларрейна. Странствие персонажей по пограничному пространству между жизнью и смертью, современностью и архаикой, псевдофольклорными ритуалами и документальными свидетельствами преисполнено в лучших фестивальных фильмах 2010 года труднодоступным настроением меланхолии, упадка, отчаяния. Они становятся исследованием устройства как личной, так и исторической памяти, ее хрупкости, зыбкости.

«Пал Адриенн»
Pal Adrienn
Авторы сценария **Агнеш Кочиш, Андреа Роберти**
Режиссер **Агнеш Кочиш**
Оператор **Адам Филленц**
Художники **Эдриан Асталош, Джулия Пэткос, Александа Марингер**
В ролях: **Эва Габор, Иштван Знаменак, Акош Хорват, Лия Покорнь, Изабелла Хэдьи и др.**
KHM Film, Cinemadefacto , FreibeuterFilm, Isabella Films B.V.
Австрия — Венгрия — Нидерланды — Франция
2010

Скорбь и воспоминания инфицируют героиню «Пал Адриенн» — корпулентную медсестру Пирошку — в отделении для неизлечимых больных госпиталя Святого Андрея. Дни напролет огромная женщина в белом халате ухаживает за разлагающимися телами, возит на каталке покойников в морг. Вот она одиноко ест пирожные в аппаратной перед экранами десятка мониторов, отображающих пульс угасающих жизней. Забвение в еде — реальность ледяного (или трупного) существования героини на работе и дома. Муж Пирошки часто отсутствует, но дома клеит гигантский макет города с железной дорогой. Словно ртуть в градуснике, пробегает дистанцию игрушечный поезд. Этот детский аттракцион — метафора взрослых отношений в этой странноватой, «неполной» семье, члены которой давно не понимают, не слышат и фактически не замечают друг друга.

Замкнутая среда медсестры растревожится, когда в ее отделение поступит некая Адриенн Пал. Именно так звали лучшую подругу детства Пирошки. И хотя в госпитале медсестра видит совершенно незнакомую ей старушку, впервые за долгие годы у Пирошки появляется навязчивая, почти маниакальная цель отыскать «настоящую» Пал. Героине предстоит совершить реальное и вместе с тем мифологическое путешествие в прошлое. Встретиться с бывшими учителями, соседями, одноклассниками. Вернуться в начало, чтобы там, возможно, отыскать причину сбившегося тайм-кода нынешней жизни. В какой момент безмятежная девочка затаилась внутри располневшей, утратившей связь со своим телом и окружением героини?

На полустанке между грезами и реальностью, работой и домом, застряли мать с дочерью в полнометражном дебюте Агнеш Кочиш «Свежий воздух». Сценарий этой картины Кочиш написала вместе с постоянным соавтором — драматургом и режиссером Андреа Роберти. Героини «Свежего воздуха» живут в одной квартире, вечерами смотрят итальянский сериал, почти не общаются. Мать-одиночка (Виола) — уборщица привокзального туалета. Свою каморку с окнами в «женский» и «мужской» мир она превратила в павильон самой отчаянной мыльной оперы: стены обиты бордовым сукном, есть шкаф с коллекцией освежителей воздуха. Этот интерьер мечты, как и макет города в квартире Пирошки, образ иллюзорной гармонии с «кафельной» жесткой действительностью. Дочь (Ангела) — учится на швею и сутками перекраивает одежду из секондхэндов. Чем тщательнее мать в красном халате и резиновых перчатках отмывает уборные, разбрызгивает в интимных декорациях запах аэрозоли, тем шире дочь распахивает зимой окна своей комнаты. Несовпадение возрастов и желаний истончится в тот момент, когда мать ограбят, покалечат в «келье-музее», а дочь сбежит в Рим автостопом, но по горчайшей иронии вернется на то же самое место. Ангела подменит на вокзале Виолу, пока та не поправится. Финальная смена ролей в этой чуть затянутой драме обнародует пронзительное, безмолвное смирение с незавидной участью. Мотивы циклического пути, нетривиального побега от удушающих обстоятельств, конфликта зрелости (утраченных возможностей) и юности (надежды вырваться) разовьются в объемном сюжете «Пал Адриенн».

Западные критики сравнивают стилистику режиссуры, метод рассказа Кочиш с поэтикой Роя Андерссона и Аки Каурисмяки. Способность разглядеть в повседневности диковинные совпадения, экстравагантные детали отличает и оптику зрения — чешского хроникера обыкновенного безумия Петра Зеленки. Как у Кочиш, в его фильмах нет главных и второстепенных героев, но есть жизнь, подловленная в паузах и неловких обмолвках. В заурядной вселенной Зеленки можно без устали плевать в проходящие поезда или ездить по городу на грузоподъемнике, угнанном из аэропорта. Абсурдность детективной фабулы «Пал Адриенн» — кропотливого поиска эпизодической подруги детства, — казалось бы, имеет документальную основу, но постепенно интрига разбухает до масштаба фантасмагории. Кафкианский мир Пирошки изначально построен на системе несоответствий.

Нестандартный внешний облик медсестры-великанши, ее чрезмерная полнота далеки от обывательских канонов привлекательности. В фигуре героини, ее тихом голосе, вкрадчивой пластике сублимирован вызов банальности, равнодушному взгляду, скользящему по поверхности. Субъективность памяти Кочиш низводит до уровня парадоксов восприятия телесности: от полного невнимания медсестры к собственному телу во время частых контактов с пораженной плотью пациентов до еле заметного ее преображения в каждом выходе за пределы больницы. Методично провоцируя случайных незнакомцев, донимая их нелепыми вопросами о бывшей однокласснице, на которые у них нет ответов, Пирошка становится объектом иронии. Поиск без цели срифмован режиссером с обретением утраченной цельности героини. В обаянии непрофессиональной актрисы, радиоведущей Эвы Габор, ее тончайшей роли — сосредоточен гипнотический эффект этой гуманной, порой чрезмерно подробной картины. Чем дальше развивается история, тем сложнее движение камеры, тем больше воздуха появляется в кадре.

Эпизоды тщательно спланированных встреч вплетаются в хронику ежедневных забот медсестры, снятых в предельно достоверной, почти документальной манере. Из архива разрозненных, зачастую выдуманных воспоминаний о Пал, зритель почти ничего не узнает о маленькой Пирошке. Между прошлым и настоящим, героиней и собеседниками словно существует зеркальная стена: то, что в лекциях о Прусте Мераб Мамардашвили называл «ситуацией непроходимой стеклянной перегородки»[1]. В веренице свиданий всплывут осо-

[1] «То есть то, что по эту сторону стекла, невидимо и оттуда тоже, и только какие-то события, называемые реальностью, могут переносить события из одного мира в другой». М а м а р д а ш в и л и М. Лекции о Прусте: психологическая топология пути. М., 1995.

«Пал Адриенн»

бенности биографий, раскроются причудливые характеры людей из непересекающихся социальных слоев и то, каким образом, они изменились за эти годы. Вот медсестра на психологическом тренинге. Участники называют ассоциации с предметами, которые показывает психолог — друг детства брата Пал. Каждую вещь: пластиковую бутылку с водой, консервы с бобами героиня трактует как «слезы». В начале эпизода в студии дизайнера интерьеров медсестре сложно узнать бывшего одноклассника, в которого Пирошка и Пал когда-то влюбились. Тот мальчик коллекционировал насекомых, но никогда не протыкал их иголкой, хотя вряд ли этот преуспевающий «тип» поступил именно так. На протяжении сцены героиню и ее визави разделяет огромный офисный стол. Эту виртуальную границу хозяин офиса все же преодолеет, неспешно приближаясь, проникая на сторону гостьи, пока не выйдет на первый план кадра, чтобы объявить: время их абстрактного, в смысле непрактичного разговора истекло. Аура двух половинок пространства настолько различна — героям сложно поверить, что когда-то они могли знать друг друга.

Путь медсестры — от фиксации смерти к предощущению жизни, от одиночества к дружбе, от финала к началу — зашифрован в сценарной конструкции. Регулярные телефонные звонки мужа в первых эпизодах фильма отзовутся в записи на автоответчик его прощального послания. Он собирался уйти от героини еще пять лет назад, но не находил повод. Отсутствие каких-либо зацепок о судьбе Пал срифмуются с номером ее австралийского телефона, по которому Пирошка так и не позвонит, но бережно сложит эту почти реальную «улику» в ящик с вещами из детства. Поиск подруги в далеком прошлом сопоставится с днем рождения дочки единственной подруги в настоящем. Девочка, примерно того же возраста, какими запомнила Пирошка себя и Пал, пригласит героиню на танец, примет, обнимет. Смерть пациентки в экспозиции фильма «отразится» в неожиданной реанимации одной из больных в эпилоге. Внезапно проявятся и скрытые амбиции и откровенная ревность Пирошки по отношению к молодой худощавой стажерке, которую медсестра должна обучить, передать свой опыт. Однако вскоре в аппаратной перед экранами мониторов она все-таки угостит свою молчаливую неумелую компаньонку пирожным.

В шокирующем простотой японском фильме «После жизни» Хирокадзу Корээды герои в метафорическом «чистилище» — перед отправкой на тот свет — были поставлены перед необходимостью выбрать одно главное воспоминание своей жизни. В венгерском «Пал Адриенн» зритель также застает Пирошку на рубежной остановке, но не между чистилищем и загробным миром, а между рутинной обыденностью (эпизодами, снятыми в реальных интерьерах больницы) и обостренной иллюзией давней дружбы. Однако здесь исцеление памятью — не вынужденное занятие, но свободный выбор героини. Агнеш Кочиш завершает повествование так, что главным воспоминанием зрителя о путешествии в прошлое Пирошки остается долгий крупный план ее лица.

ОЛЬГА ШАКИНА

«Броненосец». Потемки

На фоне предрассветного неба, угрожающе вращая винтами, поднимаются вверх вертолеты, солдаты в касках пробираются сквозь туманные заросли, над горами враждебного края встает недоброе солнце — сегодняшний «Апокалипсис сегодня» отличается от классического всего-то немногим: действие перенесено из Вьетнама в Афганистан; а еще там нет ни актеров, ни сценария. Для Европы последнего десятилетия с ее «новым новым реализмом» «Армадилло» (это название военной базы, где разворачивается действие фильма) — симптоматичное кино: если творения Дарденнов, Дюмона, Кристи Пую временами трудно отличить от документальных, то этот военный экшн как минимум первый час всерьез притворяется игровым.

Режиссер с оператором сопровождают взвод юных солдат на первой афганской миссии: казалось бы, достаточно того, что авторы лезут под пули вместе с героями, — хватит с публики и сногсшибательного репортерского эксклюзива, визионерства от них никто не ждет. Однако тренировки, перестрелки, грубоватый казарменный досуг сняты изобретательно, смонтированы ритмично и положены на безошибочную музыку: в сцене разведки она погружает в тревогу, в эпизоде прощания с родными вгоняет в тоску — зритель этой документальной картины постоянно находится под давлением, нагнетаемым самыми прямолинейными художественными средствами. Не зря жюри фестиваля «2 in 1» оценило фильм в «декоративных» номинациях — «Изображение» и «Звук», априори предназначенных, в общем, для постановочного кино; когда же «Армадилло» не вошел в «оскаровский» лист, мно-

2 in 1

«Армадилло»
Armadillo
Автор сценария **Каспер Торстинг**
Режиссер **Янус Метц**
Оператор **Ларс Скрее**
Композиторы **Уно Хелмерссон, Муг Хот**
Fridthjof Film, Auto Images
Дания — Швеция
2010

«Армадилло»

гие представители киносообщества впервые задались вопросом: не пора ли начать допускать документальные ленты хотя бы в категории «Монтаж» и «Операторская работа», раз по этим параметрам они все реже уступают игровым?

Бог с ней, с техникой, — не хуже, чем камерами Red, Canon D5 и DVD Pro, авторы владеют жанровыми штампами, и это, пожалуй, важнее всего. Повествование начинается не на плацу — в уютной копенгагенской квартире, где мама с папой провожают в зону военных действий самого низкорослого и трогательного из героев, наивностью и вихрастостью схожего с героем Чадова-младшего из «9 роты»: именно за ним будет с особенной тревогой следить зритель следующие полтора часа — он-то знает, что рядового, показавшего со-

служивцам семейную фотографию, авторы обычно убивают охотней всего. Еще страшнее становится, когда прибывшие на афганскую базу солдаты делают коллективное фото: вспоминается стереотип из студенческих хорроров — из улыбающихся на картинке героев в живых останется от силы один. Командир взвода, изнуренно принимающий душ в финале картины и, несмотря на то, что в пустыне ему чуть не разнесло бомбой голову, возвращающийся в Афган в новом 2011-м, — привет «оскароносному» «Повелителю бури» Кэтрин Бигелоу: теперь понятно, как точно описана там адреналиновая зависимость, что так легко подхватывается членами суровых мужских сообществ в условиях самой маловнятной войны.

Для истории о пресловутом размывании границ между «худом» и «доком» датский фильм вообще показателен: в родном прокате он победил, к примеру, диснеевский блокбастер «Принц Персии». На фоне кислого зрительского успеха подражающих стилистике военного репортажа не столь давних картин Брайана Де Пальмы и Пола Гринграсса («Подцензурно», «Зеленая зона») приходится задуматься: каким особенным, неведомым ветеранам голливудского экшна умением владеют мало кому известные скандинавские документалисты?

Дело явно не в уникальных кадрах с передовой: за годы, прошедшие с момента американского вторжения на Средний Восток, мы насмотрелись не только новостей — поднялась целая волна военного «дока»: среди наиболее ярких примеров вспоминаются «Рестрепо» (Restrepo) Тима Хетерингтона и Себастьяна Юнгера об американском взводе в том же Афганистане и «Стандартная оперативная процедура» (S. O. P.) Эррола Морриса о пытках пленных в Ираке. Первый, словно призывника, с места в карьер окунает зрителя в ад военной операции, второй — знакомит его с подробным документальным расследованием военных преступлений. Ошеломляющего погружения в больную логику войны, впрочем, добиваются, кажется, только создатели «Армадилло» режиссер Янус Метц с оператором Ларсом Скрее: не ставя никаких оценок, они потихоньку, через бытовые ритуалы — перелет, разминка в тренажерном зале, совместный просмотр порно, перешучивание за едой — помещают нас в шкуру человека, вынужденного принимать не самые популярные решения в не самых комфортабельных условиях. Бег, перестрелка, овраг, и в нем — трое раненых бородатых мужиков в чалмах, готовых в буквальном смысле вцепиться вам в глотку: что вы будете делать — пытаться оказать им медицинскую помощь или немедленно стрелять, повинуясь инстинкту самосохранения вкупе с рефлексом военнослужащего? Зритель, привычно идентифицирующий себя с героями (чего — напомним — авторы порой добиваются с помощью самых спекулятивных средств), не раздумывая, стреляет. Зритель, являющийся гражданином западноевропейской страны, что подписала все необходимые конвенции ООН, предсказуемо ужасается (по поводу убитых в овраге талибов в Дании, на родине героев «Армадилло», было инициировано расследование — фильм в числе прочих посмотрел и датский министр вооруженных сил). Но главное, ужасающийся и понимающий — это один и тот же зритель.

Двойственность восприятия, обусловленная раздвоением метода, — вот секрет, умело использованный в «Армадилло». Сколько бы ни говорили о синтезе игрового и документального как формуле нового идеального кино, оказывается, наибольший эффект достигается не при объединении, но при столкновении первого и второго начал. Именно в подчеркнуто квазиигровом, лихо смонтированном и озвученном мире «Армадилло» ненароком пролитая живая кровь вызывает шок. Момент истины в фильме — эпизод с тяжелым ранением, в одну секунду опровергающий и монтаж а-ля Тони Скотт, и музыку в духе Ханса Циммера, и, как казалось, дешевые заигрывания с жанром. Глядя на стонущего в кадре парня, как-то живо понимаешь, что на экране — не отделенная от тебя ни малейшей степенью условности жизнь, и такая же кровавая история могла произойти с режиссером, с оператором, а коли быстро не отодвинуться от экрана — с тобой.

КСЕНИЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ

Выдоха нет

Дым — возникающая в процессе горения летучая субстанция, которая распространяется в воздухе, мешая видеть и дышать.
Словарное определение

Шестичасовой документальный «Карамай» Сюй Синя — невыносимое зрелище, дорога по самым душным закоулкам ада, и это один из наиболее радикальных и важных фильмов 2010 года.

В истории кинематографа иногда появляются запредельно длинные фильмы — взять хотя бы «Эмпайр» Уорхола, в котором зритель восемь часов смотрит на Эмпайр-стейтс-билдинг, или четырнадцатичасовую «Сырую нефть» Ван Бина, рассказывающую об одном дне китайских нефтяников. Существуют фильмы, длящиеся 87, 95 и 155 часов. Но они чаще всего являются экспериментом с восприятием (как уорхоловские размазанные по времени «антифильмы», принципиально созданные так, что их невозможно смотреть как сюжетное кино), либо существуют в рамках художественной инсталляции, то есть рассчитаны на фрагментарный просмотр, либо исследуют саму материю времени, ставя знак равенства между экранным и реальным зрительским временем. Сюй Синь не ищет формального оправдания шестичасовой длительности «Карамая».

Фильм начинается с долгого статичного темного кадра, почти непроглядной предрассветной тьмы. За кадром слышны шаги, вздохи, кто-то возится с машиной.

8 декабря 1994 года в китайском Карамае, городе нефтяников, состоялся праздничный концерт для партийных деятелей. Он проходил в Зале Дружбы, здании уныло-торжественного советского вида, постро-

«Карамай»
Karamay
Автор сценария, режиссер, оператор **Сюй Синь**
Композитор **Ян Лю**
XU XIN DOCUMENTARY FILM STUDIO
Китай
2009

енном при содействии Советского Союза еще в конце 50-х. Во время представления на сцене начался пожар. Детям сказали оставаться на местах, пока не выйдут партийные кадры. Почти все выходы были закрыты, в том числе и металлическими решетками, и большинство детей сгорели или задохнулись. Кто-то из партийцев смог выбраться, кто-то заперся в туалетах. Местные партаппаратчики погибли, городские — выжили. Некоторые чиновники были наказаны, но историю попытались замять — вплоть до того, что родители погибших детей до сих пор не получили официальных свидетельств об их смерти.

Все это зритель узнает в первые минуты фильма, а еще через секунду выяснится, что все это время он смотрел на карамайское кладбище перед рассветом. Ручная видеокамера, черно-белое изображение, долгий проход по детским фотографиям, глядящим с памятников, потом — интервью с родителями погибших. Изматывающий, невозможный, мучительный фильм. Родители снова и снова рассказывают о «том дне».

«Своего ли ребенка я похоронила?» — спрашивает одна из матерей. Вторая говорит: «У меня дома, как бы человек ни умер, мы хороним его только через неделю. А тут на следующий день. Что если он очнулся в гробу? Почему я не догадалась положить ему туда топор, чтобы он мог выбраться?»

Другие цитаты: «Выжили непослушные дети, потому что, увидев огонь, они не стали сидеть и ждать, когда выйдут взрослые. Теперь я буду иначе воспитывать ребенка, он не должен слушаться, а должен думать о своей безопасности».

«Все, что мы хотим, — это свидетельства о смерти. Как они умерли?»

«Я надеюсь, вы понимаете, что мы не хотим опорочить имя Карамая, и мы обязаны выступить в интересах Карамая и всего Китая, в интересах единства и мирного развития. Если бы я заподозрила, что вы этого не понимаете, я имела бы полное право прямо сейчас конфисковать вашу камеру!»

«Я знала, что она мертва, но все равно взяла одеяло — она была такая холодная».

«Неужели сгорело все, даже доброта? Осталась ли в Китае надежда?»

«Я смог заплакать лишь недели спустя».

«Я потерял веру в коммунизм. А во что мне теперь верить?»

«Они нашли своего сына в морге, живого. Если бы врач хотя бы проверил пульс у всех поступивших... Но ни у кого не было никаких этических норм».

Вместо монтажных склеек — черный экран, пауза для вдоха там, где невозможно вдохнуть. Изредка монологи прерываются цветными кадрами — то новостными выпусками пятнадцатилетней давности, то невыносимыми полицейскими записями, то старыми фотографиями, то размытым пейзажем, пойманным будто из окна движущейся машины. Финал, в котором младшая сестра одной из жертв играет музыкальную пьесу, посвященную Мао, тоже снят в цвете.

Это очень простой прием, слишком лобовой, но «Карамай» весь состоит из таких лобовых, неправильных, неприемлемых формальных приемов. Каждый по отдельности шокирует или раздражает, все вместе превращают фильм во что-то большее, чем кино. Сюй Синь показывает то, что нельзя показывать: вот невыносимые полицейские видеозаписи пожара, морга и сгоревшего зала сразу после трагедии (их режиссер взял у тех полицейских, чьи дети тоже пострадали при пожаре). Вот одна из выживших поет за кадром песню о счастье. Обезображенная пожаром девушка выбирает из своих детских фотографий ту, которая больше всего ей нравится. На архивных пленках видны горы трупов, на еще более страшных записях — начало того концерта, который закончился пожаром. На записи 95-го года женщина у Зала дружбы истерически кричит: «Верните мне моего сына!» В глазах у нее пустота, на записи начинаются помехи, изображение дергается и распадается, но женщина с пустыми глазами успевает произнести: «Я хочу умереть».

Само событие настолько немыслимо, что о нем можно либо не говорить вообще, полностью вытесняя его из сознания, — как и делает Китай, запре-

тивший фильм Сюй Синя, — либо говорить столь же немыслимыми, невозможными словами, оперировать грубыми лобовыми приемами. Пожар стал своеобразной черной дырой — и в истории Карамая, и в фильме «Карамай». Место, куда утекают эмоции, место, которого нет, неописуемое место, наполненное сильнейшей энергией *отсутствия*. Даже Зал дружбы чиновники собирались полностью снести, но родители погибших детей настояли на том, чтобы остался хотя бы фасад — как напоминание.

«Карамай»

Я специально не провожу параллели с российским менталитетом — бюрократизмом, пренебрежением к человеческой жизни. Фильм сделан с абсолютно «не российских» позиций: Сюй Синь не обвиняет, не проповедует, не угрожает и не жалуется. Он выслушивает.

Все это можно было бы уместить в стандартный полуторачасовой фильм — вероятно, он был бы мощнее, строже и привычнее. Но режиссер упрямо показывает монологи родителей, не обращая внимания на то, что их слова то повторяются, то противоречат друг другу. Еще и еще раз смотрит на людей, запертых в своем горе и задыхающихся в нем. Больше всего этому фильму подходит определение «документ» — не в смысле «документальное, неигровое кино», а в смысле «бумажка с печатью». Свидетельство о смерти. То самое, которого родители погибших детей так и не смогли добиться.

Камера почти всегда статична. Похожие интерьеры, диваны, накрытые кружевными салфетками, однотипные кресла. Герои сидят перед камерой, как перед исповедником, — плачут, кричат, молчат. Выходят из кадра, потом возвращаются. Режиссер за кадром изредка задает уточняющие вопросы. Иногда — и это страшно — облако дыма пересекает экран: это, видимо, режиссер курит за камерой.

«Карамай» находится где-то между видеоинсталляцией, публицистикой и докудрамой — но именно между, не заходя ни на одну из этих территорий. С одной стороны, это расследование катастрофы. С другой — коллективный портрет города без будущего, города, живущего прошлым. И мертвые, и живые — все остались в 1994-м, никто не смог его пережить, даже те, кто уехал из Карамая, те, кто завел еще одного ребенка, те, кто выжил в пожаре. Живые могут говорить только о своих погибших. Будущего для них нет. И как бы ни садились герои перед камерой, рядом с ними — или между ними — всегда остается пустое место для кого-то еще.

«Карамай» — это еще и возможность исповеди для людей, которые слишком долго держат в себе свое горе. И зритель оказывается исповедником

вместе с режиссером, потому что Сюй Синь на первый взгляд не заботится об отборе материала: он дает своим героям говорить все, что они хотят сказать, и не убирает длинноты и повторы.

Эта жестокая продолжительность фильма, в котором не предусмотрено никакой эмоциональной передышки, вводит зрителя в состояние транса, ставит его на место родителей, говорящих: «Мы должны терпеть боль, и мы ее терпим».

В фильме есть отголоски теории заговоров (почему погибли все местные партийцы, но никто — из партийных кадров городского уровня? Почему концерт не начался вовремя? Как случилось, что занавес загорелся? Почему из десяти выходов был открыт только один, и тот полуприкрыт металлическими решетками? Может ли это быть простой халатностью?). Здесь есть подробные, мучительные, повторяющиеся рассказы, воспроизводящие, насколько возможно, всю ситуацию в трудновыносимых подробностях. Здесь есть описание правил жизни и смерти в Китае: чтобы родить ребенка, нужен сертификат и разрешение, чтобы человек считался мертвым, необходимо свидетельство о смерти, которого не получили жители Карамая. Здесь есть темная история с компенсацией за смерти 8 декабря и еще более темная — с признанием погибших детей мучениками. Здесь есть обвинение всей бюрократической системе — и тех чиновников, которые спаслись ценой жизни детей, и тех, кто замалчивал события, и тех, кто не взял на себя ответственность за эту трагедию, и тех, кто сразу после Карамая мог сказать на очередном съезде: «Эти дети на небесах надеются на стабильность Карамая. Чем мы можем успокоить их? Еще более усердной работой». Здесь есть и детектив с похищением людей и незаконным задержанием родителей. Здесь есть критика всего строя — не явная, не резкая, скорее — удивленное «как это могло случиться?».

Как люди перестают быть людьми? Этот вопрос и есть черная дыра «Карамая». И на него невозможно ответить ни с политической, ни с моральной, ни с какой точки зрения. Ответ ускользает, он лежит настолько вне человеческого понимания, что можно лишь еще и еще раз задавать вопрос. Фильм нащупывает границы этой дыры, пытается подойти к краю пропасти.

Из пропасти мертвые говорят с живыми.

И это, пожалуй, главный ужас «Карамая», превращающий страшный фильм о трагедии в запредельный документальный хоррор.

Умершие мучительной смертью и люди, похороненные без соблюдения ритуала, во многих культурах становятся блуждающими душами. В Китае считается, что призраками становятся не только те, кто погиб страшной смертью и хочет отомстить, но и те, у кого не осталось потомков, чтобы приносить умершим ритуальные подношения. То есть большинство родителей, которых мы видим на экране — те, кому не удалось родить еще одного ребенка после карамайской трагедии, — это тоже будущие призраки. Весь «Карамай» оказывается не только историей о блуждающих душах, не нашедших покоя после смерти. Это шестичасовая исповедь будущих мертвецов, которым тоже не будет покоя вечно.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Приключения «Хрустального глобуса»

КАРЛОВЫ ВАРЫ—2010

Karlovy Vary
International Film Festival

«Аврора», режиссер Кристи Пую

Сразу открою карты: моим фаворитом на Карловарском МКФ-45 стал фильм «Аврора» (Aurora) Кристи Пую — пионера румынской «новой волны», ведущей отсчет с его же парадокументальной драмы «Смерть господина Лазареску» (2005). «Аврора», победившая в конкурсе «К востоку от запада», поражает тончайшей — на грани невозможного — разработкой поведения человека, решившегося на убийство. Это понимаешь уже в обратной перспективе, ибо убийство совершается в финале и занимает не более минуты экранного времени, тогда как внутренняя подготовка к радикальному шагу длится около трех часов. Пристальная камера бесстрастно считывает состояние героя, повсюду следуя за ним и фиксируя его: наедине с самим собой, в толпе, на автостоянке, в кабинете следователя... Неясно, куда клонит автор, но слежение за несимпатичным героем затягивает, не позволяя расслабиться, отвлечься, дабы не пропустить нечто важное, не оборвать нить, насмерть связавшую тебя с этим странным и явно сдвинутым персонажем.

Подобные события в современном кино, внутренне подорванном технологическими штучками, случаются все реже. Карловарский фестиваль коллекционирует именно рукотворное кино, согретое телесным теплом его создателей. Официальный конкурс принципиально формируется из произведений, соразмерных человеку и человеческим проблемам. В этом году их было двенадцать — меньше, чем обычно. Самым продвинутым и современным по киноязыку, на мой вкус, оказался фильм Дмитрия Мамулии «Другое небо». Метафизическая драма, развернутая в социально-бытовом закулисье совре-

менного мегаполиса, в котором без особого труда угадывается Москва, выглядела белой вороной в эстетическом контексте конкурса. Актуальная тема мигрантов, решенная в поэтике экзистенциального, была благосклонно принята, но вряд ли глубоко понята. В изобразительной структуре фильма закодированы смыслы и образы, открытые лишь тем, кто не понаслышке знает историю исчезнувшей с географической карты советской империи. В противном случае считывается лишь вариант вечной драмы любви, а бэкграунд, корешки этой драмы остаются непонятыми.

Большое жюри удостоило картину «специального упоминания», присовокупив к наградному листу малый «Хрустальный глобус». «Другому небу» досталась и награда экуменического жюри.

Самый большой энтузиазм — зрительский и экспертный — выпал на долю испанской сатиры «Москитная сетка» (La mosquitera, режиссер Агусти

«Другое небо», режиссер Дмитрий Мамулия

Вила), получившей главную карловарскую награду. Тут есть над чем посмеяться, особенно поначалу. В тесной квартире — собаки, кошки, кажется, даже попугай; словом, то ли зоопарк, то ли ветлечебница. Мать семейства приводит в дом еще одну брошенную собаку, и домочадцы тут же приступают к лечению нового жильца. Любовь к животным оборачивается домашним дискомфортом, считывается как семейный невроз, имеющий своим истоком страх жизни и стремление спрятаться от более насущных проблем. Трагикомическая хроника семьи, трогательной в своей нелепости, обретает исторический дискурс благодаря присутствию на экране Джеральдины Чаплин, звезды фильмов Карлоса Сауры. Она играет бабушку семейства в глубокой стадии Альцгеймера — вместе с даром общения она утратила дар речи, но сохранила величавую походку былых лет. Хаос, поразивший все семейство, приводит родителей к случайным любовным связям, сына — к наркомании, а бабка с дедом пытаются покончить счеты с жизнью, открыв на кухне газ.

Семейная драма в польском варианте — «Кошачья мать Тереза» (Matka Teresa od kotów) Павла Салы — решена в стиле докудрамы, сюжет которой известен каждому поляку. Братья-подростки убивают свою мать, одержимую опекой бездомных кошек. Режиссер экранного переложения преступления, потрясшего всю Польшу, пытается нащупать причины дикого поступка детей, их девиантного поведения, как сказали бы психологи. Косвенная вина падает на отца, травмированного участием в иракской войне. Душевнобольной ветеран не смог стать моральной опорой для своих сыновей, да и мать, видимо, сло-

«Кошачья мать Тереза», режиссер Павел Сала

малась, пережив символическую контузию вдали от военных действий. Фильм не дает ответов, но в нем бьется нерв «морального беспокойства» — так называлось направление польского кино начала 80-х годов, рефлексирующее нравственный распад общества. Судя хотя бы по тем фильмам, которые представляют актуальное польское кино на Карловарском фестивале, эта тема вернулась, несколько изменив обличье и объект. Беспокойство провоцируют тинейджеры — поколение, опасно склонное к криминалу и растлению. В прошлом году в конкурсе лидировали «Свинки» Роберта Глинского — опять-таки жутковатый сюжет «из жизни» — про детскую проституцию.

Беспокойство поляков уравновешивал чешский конкурсант «Куки» (Kuky se vrací) от оскароносца Яна Сверака. Автор памятного «Коли» снял кукольный фильм с игровыми вставками, предназначенный для семейного просмотра. Одиссея плюшевого медвежонка Куки, выброшенного в помойку мамой мальчика Ондры, которому из-за астмы запрещено играть аллергеноопасными игрушками, — попытка вернуться к старому (но не старомодному!) доброму кино. Здесь куклы не претендуют на человекоподобие, а компьютер-

«Куки», режиссер Ян Сверак

ные эффекты знают свое место, не превращая реальный сюжет про больного ребенка, лишенного любимой игрушки, в роскошное фэнтези, не озабоченное нормальными человеческими чувствами. «Уронили мишку на пол, оторвали мишке лапу. Все равно его не брошу, потому что он хороший» — по нашим временам такой гуманистический прорыв доступен лишь детской душе, еще не подвергшейся порче взрослого мира. Разумеется, Куки вернется к Ондре, ибо любовь и верность должны быть вознаграждены.

Ян Сверак был удостоен спецприза жюри — надо полагать, за возрождение традиций чешской кукольной анимации. Ну а нелицемерное сочувствие детским ценностям, столь редкое в современном кино, сулит картине большой успех.

В разных программах Карловарского фестиваля нашлось место российским картинам: были показаны «Гастарбайтер» Юсупа Разыкова, «Я» Игоря Волошина, «Вдвоем» Павла Костомарова, «Как я провел этим летом» Алексея Попогребского, «Утомленные солнцем—2: Предстояние» Никиты Михалкова и «Счастье мое» Сергея Лозницы — фильм украинско-германско-нидерландского производства, но русский по материалу и по автору.

Никита Михалков получил «Хрустальный глобус» за режиссерский и актерский вклад в мировой кинематограф. Возможно, на следующем Карловар-

«Москитная сетка», режиссер Агусти Вила

ском фестивале мы увидим, на что сгодился режиссеру сей неподъемный трофей. Вот уже года три, как каждый фестивальный сеанс открывает трейлер на тему приключений «Хрустального глобуса», попавшего в руки звезды. При неосторожном обращении «Глобус» может травмировать ногу, как это случилось с Харви Кейтелом, или навсегда вырубить звонящий не к месту телефонный аппарат, как в спальне Дэнни Де Вито. Однако с помощью «Глобуса» легко сбить дверной замок, если вы забыли ключи, а также растереть в порошок пригоршню таблеток, как это делает Милош Форман. Проект полюбился зрителям, и оснований его закрыть, похоже, нет. Тем более что материал для новых трейлеров всегда под рукой: «Хрустальные глобусы» за вклад в киноискусство вручаются ежегодно, и звезды мирового уровня каждое лето охотно навещают кинематографическую столицу восточной Европы — Карловы Вары.

P.S. И последняя важная информация о КВФ, пришедшая недавно: артдиректора фестиваля Эву Заоралову, знаковую фигуру европейского фестивального движения, сменит Карел Ох, ветеран заораловской команды, начинавший как программер документального конкурса. Заоралова остается главным арт-консультантом фестиваля.

«Воццек». Режиссура и декорации Дмитрия Чернякова, дирижер Теодор Курентзис. Государственный академический Большой театр

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

Войцек, романтик

Однажды мой знакомый, режиссер студенческого театра при каком-то из американских университетов, рассказал мне одну замечательную историю. Ставили пьесу Бюхнера «Войцек». Пьеса знаменита своей странностью и мрачной неотвратимостью трагедии. Двадцатичетырехлетний Георг Бюхнер писал ее в последние месяцы жизни, болезнь, его сжигавшая, в старых медицинских энциклопедиях называлась романтически — переутомление мозга. Собственно говоря, пьеса даже не вполне закончена, смерть автора наступила чуть раньше последней точки, точнее, последней запятой: Бюхнер так и не успел определиться с последовательностью сцен. Но это только придавало куражу постановщику.

Действие пьесы происходит тогда же, когда она писалась — в 1836 году, и там же, где писалась — в Цюрихе. Сюжет заимствован со страниц газет, широко освещавших дело бедного денщика Войцека, убившего свою жену. Преступление было ужасным, но свидетелям и судьям было как-то неловко. Судили денщика, чья главная профессиональная обязанность состояла в том, чтобы подставлять собственную шею под все горячие руки. Прав никаких, обязанностей, в общем, тоже. Мальчик для битья — и все. Статус денщика не предполагал ни души, ни сердца, ни права на страдание.

Может быть, у большинства денщиков души и не было и страдать они действительно не умели, но этот конкретный Войцек вдруг начал страдать остро и крайне болезненно. Закончилось это убийством жены. А общество испытало что-то вроде острого приступа раскаяния. Уж больно все было очевидно: если долго и настойчиво издеваться над живым человеком, рано или поздно он придет в отчаяние, и тогда ему сам черт не брат.

Особо передовые газеты требовали Войцека оправдать, но суд на всякий случай Войцека решил казнить — чтоб другим неповадно было. Если бы не Бюхнер, эту историю запомнили бы только денщики и передавали своим детям с наставлениями: вот что бывает, если вдруг почувствуешь себя живым человеком. Но Бюхнер все испортил. Взял да и написал бессмертную пьесу о путанных и полубезумных путях отчаяния. А моего приятеля черт дернул ее поставить.

Дело с постановкой с самого начала не пошло. Актеры решительно не понимали, что нужно делать на сцене, о чем, собственно, говорит автор, что за персонаж Войцек, и вообще, что это за странная история про какого-то денщика-убийцу. Так он хороший или плохой? — спрашивали актеры у моего приятеля, и приятель терялся в неоднозначности ответов. Наконец, окончатель-

но измучившись тотальным непониманием труппы, режиссер решился на нестандартный ход.

В один прекрасный день он собрал актеров и объявил, что вместо репетиционного дня они отправляются в поход в горы.

Студенты скривились, но в горы пошли. Сразу надо сказать, что никаких чудес альпинизма от них не требовалось. Небольшие рюкзачки вез университетский минивэн, а хоженая-перехоженная тропа плавно поднималась вверх. Когда добрались до вершины, неподготовленные студенты свалились с ног от усталости. А режиссер, пользуясь общей расслабленностью, выступил со скромной и доверительной речью. Театр — это то же восхождение, говорил режиссер. Мы ставим пьесу и поднимаемся вверх по горе понимания своих героев. И не надо думать, что это восхождение будет легким.

Студенты сначала слушали молча, а потом вдруг пришли в необычайное волнение. Когда мы поднимаемся в горы, кричали студенты, мы примерно знаем, куда идем, но в театре мы ничего не знаем. Куда ведет нас ваш Войцек? Что вы от нас хотите? Какое понимание нас ждет в конце? К чему мы должны прийти? Не к той ли катастрофе, к которой пришел сам Войцек? Актер, исполняющий главную роль, неожиданно кинулся к обрыву, стал рвать на себе одежду и кричать, что ему страшно, что это невыносимо. И тогда режиссер сказал жуткую и совершенно невозможную в театре вещь. «Успокойтесь, — сказал напуганный русский режиссер-эмигрант, которому доверили жизнь и благополучие полноценных американских граждан, — это же все понарошку, просто так...»

То, что произошло дальше, в комментариях не нуждается. Студенты молча спустились с горы, а пьеса так и не была поставлена.

К чему это я? Даже не к тому, что речь будет идти в том числе и об оперной интерпретации той же пьесы. Просто в театре всегда все по-настоящему. И если вслед за Наташей Ростовой вы никак не можете поверить в то, что вот эта толстая тетенька, так надсадно выжимающая из себя звук, и есть главная героиня любовной драмы, значит, это плохая опера. И не надо убеждать себя в полном собственном невежестве и непонимании великого искусства.

Что нужно, чтобы понять оперу Альбана Берга, положившего на музыку текст пьесы Бюхнера? Нужно знать ее предысторию. Бюхнер вошел в мировую литературу всего двумя произведениями — одним коротким и одним незаконченным. Короткое произведение Бюхнера называлось Der Hessische Landbote и начиналось бессмертной фразой, которую потом много раз повторяло все прогрессивное человечество: «Мир хижинам, война дворцам». Второе незаконченное произведение Бюхнера — «Войцек». Написано оно было почти без трех десятилетий двести лет назад, когда передовыми европейскими умами владел романтизм, а реализм только робко стоял на пороге в ожидании своего часа.

Для тогдашнего исторического момента «Войцек» был вещью совершенно непонятной. Масштаб романтизма требовал больших романтических героев, больших поступков, большой саморефлексии и больших страданий. Из этого обязательного набора в «Войцеке» присутствовали только страдания. На месте большого героя оказался «маленький человек», двоюродный брат нашего Акакия Акакиевича из «Шинели». Поступков не было никаких, так, одно бытовое шуршание, а само убийство в финале нельзя было объяснить иначе как нервным срывом. Вместо саморефлексии Бюхнер предлагал и вовсе что-то невнятное — «У меня в голове темнота», — единственное, что можно узнать о внутреннем состоянии главного героя. И все-таки пьеса поражала воображение. Ее главным достоинством была простая вещь — все это было настоящее. И тут никакие блюстители стиля ничего не могли поделать.

Прошло почти сто лет. В период с 1914 по 1922 год Альбан Берг положил текст пьесы на музыку и создал оперу со слегка измененным названием «Воццек». Музыка Берга, как когда-то и пьеса Бюхнера, тоже не попадала в стиль

времени. Яростный авангард, в котором сведены инструменты, никогда до сих пор вместе не звучавшие. Партии, которые до сих пор казались невозможными. Да и вся опера будто противоречила всем оперным канонам. Так нельзя было петь, так нельзя было писать музыку, так нельзя было играть. Но, как и у пьесы Бюхнера, у этого произведения было одно безусловное достоинство — оно было настоящим.

Прошло еще почти сто лет, и на сцене Большого театра «Воццека» Альбана Берга поставил Дмитрий Черняков. Оркестром руководил Теодор Курентзис.

«Воццек», режиссер Дмитрий Черняков

Если Берг отяготил романтическую пьесу оперным авангардизмом, то Черняков добавил к этой и без того взрывоопасной смеси еще один жанр — кино. Причем кино очень узнаваемое. Опера Берга — Бюхнера «снята» в стиле жесткого и жестокого немецкого кинематографа. Декорация современного городского многоквартирного дома в разрезе, подчеркнуто пустое пространство неуютных клетушек для бедных. Стиль пластиковой пустоты и офисной жесткости формы. В этой неуютной пустоте с автоматизмом дрессированных кукол действуют герои оперы, которым ни режиссер, ни автор текста, ни автор музыки не позволили практически никакого пафоса. Жесткая немецкая сдержанность, протестантская скудость цвета, линейность жестов и маршеобразные перемещения в пространстве сцены — вот и весь зрительный ряд этой кино-оперы. Казалось бы, следовало ожидать еще одного усталого и вторичного произведения постмодерна. Казалось бы, в такой трактовке опера неизбежно должна превратиться в тягучее тоскливое представление с убийственно оригинальным выводом в конце — жизнь тяжела, но, к счастью, коротка. Но кинематографический ход привел к неожиданным последствиям.

Полным диссонансом к уже имеющимся диссонансам оказывается музыка Берга в исполнении Курентзиса. Авангард в исполнении Курентзиса звучит с невероятной, почти камерной доверительностью. Зритель обнаруживает себя в парадоксальном пространстве: с одной стороны, на него давит абстрактная пустота декораций и подчеркнутый минимализм внешней формы, с другой, он совершенно беззащитен перед внутренней напряженностью глубоко диссонирующей музыки и голосов исполнителей. В этом пространстве начинает разворачиваться беспафосное, почти необязательное действие. Вот унизительная, но подчеркнуто обыденная сцена с полковником, вот бессмысленные разговоры в кафе. Вот Воццеку сообщают об измене жены. Вот сама жена сидит дома на пустой кухне. И вдруг из предчувствуемого заранее постмодернистского скептицизма возникает возвращенный из небытия страстный романтизм человеческого чувства, стиснутого и раздавленного в комплоте нечеловеческой бессмыслицы. Абсолютно антиромантическая вещь внезапно на наших глазах начинает источать горячую чувственность. Мука Воццека, подавленная всем, чем может быть подавлена мука, начиная от презрения окружающих до немногословия его партии, вдруг начинает рваться на свободу. Зритель в зале почти физически ощущает это усилие жизни и совершенно бессознательно изо всех сил помогает ему. Возникает странное чувство единения с происходящим на сцене. Условность театра практически исчезает. Сам того не ведая, зал начинает производить собственную творческую работу по освобождению героя, по разрыванию безвоздушной тягости пространства, по гармонизации всех диссонансов.

Эта работа, согласно замыслу, оказывается бесплодной. Воццеку ничто не поможет, и трагическое действие неотвратимо развивается. Но именно эта работа оказывает на зрителя то самое очищающее действие, которое некогда предполагала античная трагедия. Только это уже другая трагедия, осмысленная в совершенно другом измерении. Если в античности совершенная форма с ее величием и ритуальностью жеста преодолевала несовершенство человека, то здесь сама структура оперы предполагает обратное. Тайна «Воццека» — в глубочайшем противоречии, вложенном в саму ткань произведения и этим же произведением опровергаемом. Подчеркнутая дисгармоничность музыки беспощадна к человеку. Но именно эта музыка, усиленная железным и четким делением сценического пространства, странным образом провоцирует живое существо на яростный бунт. Сама форма не очищает, а, напротив, разрушает и, наконец, добивается желаемого — отчаянного протеста, бунта души.

Перед нами катарсис наоборот. Опера Берга возвещает новую разновидность ритуальности — не через приобщение к божественной и оттого безраз-

личной к частностям бытия универсалии, но через приобщение к последней человеческой страсти — быть человеком. Это история преодоления давящей формы, разрушения искусственно созданных правил. История возвращения к человеку. Искусство дает залу возможность испытать то, что современный добродетельный мир декларирует как невозможное, — порог душевной смерти, полное уничтожение человеческого достоинства. Опера звучит так, как могут звучать железные прутья клетки, о которые бьется живое существо. Перед нами разыгрывается крах всех мыслимых социальных иллюзий. Все гарантии гуманистической риторики рассыпаются в прах. Маски оказываются сброшены. На сцене просто и немногословно моделируется мир абсолютного безразличия к человеку, мир, в котором никто и ничто не защищено от равнодушной бессмыслицы. Вдруг становится очевидной простая правда — единственное, что отделяет человека от падения в ничто, — это он сам. И никакие социальные благоглупости не помогут удержаться на этой последней грани.

Но та же самая музыка, которая подавляет и режет любые подпорки социальных гарантий, одновременно заставляет раскрыться, буквально распахнуться последнему чувству жизни. Именно это и есть ритуальная правда оперы — живая душа должна доказать самой себе собственную жизнеспособность и обрести право на свободу. Странным образом это и происходит. После плена мучительно беспросветной истории Воццека зритель выходит из зала с чувством одержанной победы, с сознанием, пережившим трудный путь освобождения. Черняков отлично услышал этот задушенный голос человека постмодерна, имеющего на руках только распавшийся ценностный ряд и негероический дискурс. Эффект оперы был просчитан безошибочно. Настораживает, пожалуй, только подчеркнутая вторичность эстетического хода. Кинематографические аллюзии слишком навязчивы, а стилистика очевидно заимствована. Но и это, похоже, тоже работает на замысел постановщика. Наблюдая сценическое действо, зритель имеет еще и чисто оптический опыт по различению подлинности сквозь мутноватое стекло стилистических подражаний. Ведь, несмотря на шелушащийся, расслаивающийся на глазах иллюзорный плен копирования, свобода, обретаемая зрителем в финале, абсолютно подлинная. Это и есть та самая гора, на которую повел своих студентов злополучный режиссер. И не довел до конца. Чернякову это удалось.

КИНО В НЬЮ-ЙОРКЕ

БОРИС ЛОКШИН

Снимаем Фридманов

Одна знакомая сказала мне, что пару дней назад на какой-то вечеринке встретила Джесси Фридмана. Того самого. На меня это почему-то произвело сильное впечатление. Хотя, казалось бы, что тут особенного. Человек давно освободился, живет в Нью-Йорке, ходит на вечеринки... Я тоже мог бы его где-нибудь встретить. Я представил себе, как знакомлюсь с Джесси, вежливо спрашиваю у него, как дела, заглядываю ему в глаза, и мне стало не по себе. Как будто я виноват перед ним уже тем, что видел фильм.

Я набрал его имя в Гугле и нашел его персональную страницу. Книга тюремных мемуаров. Юридические документы. Последние новости о последней апелляции. Новости хорошие: вроде бы появился какой-то просвет; некий судья велел собрать комиссию по перерасследованию дела. Но пока Джесси все еще официальный сексуальный извращенец. Он ходит со специальным браслетом на ноге. Когда хозяева квартир, которые он снимает, узнают, кто он такой, он, как правило, лишается жилья. Чем он в жизни занимается, не совсем понятно. Кажется, в основном бесконечными апелляциями и переапелляциями. И еще пытается помочь таким же бедолагам, как он сам. Для этого он создал специальный фонд, который поддерживает людей, несправедливо обвиненных в сексуальных преступлениях. При желании можно сделать пожертвование в пользу этого фонда. Почему-то я сомневаюсь, что желающих находится много.

Полтора десятилетия назад среди обеспеченных нью-йоркцев стало очень модно приглашать клоунов на дни рождения своих детей. Самым популярным и высокооплачиваемым нью-йоркским клоуном был Силли Билли. Силли носил женскую оранжевую шляпу, огромные желтые очки, широкие лимонные подтяжки и разноцветные клоунские штаны с разными ботинками. Никто в Нью-Йорке не делал такие забавные скульптуры из длинных воздушных шариков. Не было в Нью-Йорке более искусного фокусника. И никто из нью-йоркских клоунов не умел так легко вступать в контакт даже с самыми робкими и застенчивыми детьми. В обычной жизни Силли Билли был полноватым лысоватым дядечкой ярко выраженной еврейской наружности по имени Дэвид Фридман. Ему принадлежало целое клоунское агентство. Если клиенту был не по карману Силли Билли или в интересующее его время Силли был занят, клиент мог за более умеренную плату заказать Силли Дилли. Или Силли Милли...

Есть такая современная фобия, много раз обыгранная массовой культурой: паническая боязнь клоунов. Называется коулрофобия. Джокер из «Бэт-

мена», злой клоун Пеннивайз из «Оно» Стивена Кинга. Примеры можно множить. Клоун пугает, как не до конца выросший взрослый, как злой ребенок во взрослом теле. Эта двойственность клоуна делает его посредником между миром взрослых и миром детей. И она же дает ему власть над детьми. Власть, которой он может воспользоваться самым страшным образом.

Эндрю Джареки вряд ли думал о подобных вещах, когда решил снимать кино про Силли Билли.

Просто он заказал клоуна на день рождения своей дочери, и этот клоун произвел на него сильное впечатление. Что-то в нем было тревожное, странное, в этом Дэвиде Фридмане. Не так давно Джареки продал свою фирму «Мувифон» за триста пятьдесят миллионов долларов. Фирма была в некотором роде связана с кино. Очень простая идея: по телефонному звонку можно было узнавать расписание сеансов в кинотеатрах. К тому же брат Джареки был известным режиссером-документалистом. Не особенно представляя себе, чем ему дальше в жизни заниматься, Эндрю решил тоже сделать какой-нибудь фильм. Идей у него не было, а тут подвернулся этот клоун. Уже записывая первое интервью с Силли Билли, Эндрю вдруг понял, что нашел золотую жилу.

Фильм «Захват Фридманов» (Capturing the Friedmans) устроен, как луковица. Снимаешь один слой, а за ним другой. Можно смотреть «Захват Фридманов» как чисто документальное кино. Как документ. И тогда это будет история о массовой «педофильской» истерии, которая охватила Америку в 70—80-е. Можно увидеть в этом фильме свидетельство о несовершенстве судебной и правоохранительной системы. Всякой системы, где одни люди судят других. Следующий слой: террор, процессы 30-х годов, «расстрелять, как бешеных собак», инквизиция. Жертвы раскаиваются в несовершенных преступлениях. И не просто раскаиваются. Верят, что они их совершали. По крайней мере, в мыслях. Еще глубже — классическая «американа». История об обезумевшей сабурбии. Американский «кафка». Следующий слой: фильм в фильме. Кино про кино, которое главные герои снимают о самих себе. Вернее и страшнее — о том, как их уничтожают. А в самой сердцевине — несостоявшееся кино о грустном нью-йоркском клоуне Дэвиде Фридмане, Силли Билли. Дальше пустота. Только навсегда испуганные глаза Джесси Фридмана под толстыми стеклами очков.

У Арнольда и Элейн Фридман было трое сыновей: Дэвид, Сет и Джесси. Семья жила в небольшом процветающем городке Грейт-Нек, в часе езды от Нью-Йорка. Арнольд работал учителем физики в местной школе. В молодости Арнольд оставил научную карьеру, пытаясь стать профессиональным музыкантом. У него не получилось, но зато в свободное от работы время он стал давать детям уроки игры на фортепьяно. Когда в 80-е в моду вошли персональные компьютеры, он открыл в подвале своего дома компьютерный класс для школьников. Класс пользовался большой популярностью. Каждый год в него записывалось около сотни детей. На уроках Арнольду помогал его семнадцатилетний сын Джесси.

К моменту начала истории Дэвид и Сет давно уехали из дому и жили своей отдельной взрослой жизнью, но часто приезжали домой. Сыновья боготворили отца. Мать же всегда чувствовала себе немножко на отшибе. Дети и муж как будто не до конца принимали ее в свою мужскую компанию. Эта невключенность матери была главной причиной конфликтов в очень благополучной и очень социально вписанной семье. Во всяком случае, так до поры до времени казалось сыновьям.

Общим увлечением была киносъемка. Все постоянно друг друга снимали на любительские камеры. От несуществующей ныне семьи остался большой архив. Десятки часов: семейные вечеринки, поездки на море, маленький Джесси в манежике, ежегодные пасхальные ужины и День благодарения в кругу родственников. Этот архив Дэвид Фридман передал начинающему режиссеру Эндрю Джареки. В сущности, он ничем не отличается от большинства по-

добных архивов. За исключением последней части. Съемки 1984—1988 годов стали основой фильма Джареки. Все остальное — телевизионная хроника, интервью с участниками событий, авторские пейзажные зарисовки из серии «одноэтажная Америка» — только комментарии.

Дэвид Фридман сидит на кровати поверх одеяла. На нем белые майка и трусы. На вид ему лет двадцать пять. В углу экрана дата: 18 ноября 1988 года. Дэвид смотрит в камеру и делает неуверенный приветственный жест рукой. Он говорит: «Это личная ситуация между мной и мной. Между тем, кто я сейчас, и мной в будущем. Поэтому выключите это. Не смотрите. Это личное. Если вы... О Господи...» Вдруг он взрывается: «Если вы е..е менты, идите на х...! Потому что вы все говно!»

В нулевых годах человек стал объектом практически непрерывающейся съемки. Видеокамеры установлены чуть ли не на каждом перекрестке, во всех общественных зданиях, на каждом мобильном телефоне. Неудивительно, что в это время было снято несколько значительных фильмов, в которых герои становятся объектами подсматривания. Достаточно вспомнить «Скрытое» Ханеке, «Красную дорогу» Арнольд, «Жизнь других» фон Доннерсмарка. Можно сказать, что вуайеризм был одной из главных кинотем нулевых. «Захват Фридманов» уникален тем, что во время съемок зрительский вуайеризм не подразумевался. Отчаянная просьба Дэвида направлена в пустоту, в черный объектив видеокамеры. Вряд ли в ответ на нее хоть кто-то вышел из кинозала или выключил плейер. Жизнь Дэвида Фридмана была в тот момент страшнее любого кошмара. Но и в самом страшном кошмаре ему вряд ли могло прийти в голову, что сотни тысяч людей будут смотреть на то, как он умоляет их не смотреть. Есть фильмы, нарушающие табу тем, что они показывают. Но «Захват Фридманов» заставляет зрителя нарушать табу просто самим актом смотрения. Потому что на это нельзя смотреть. Это не просто слишком личное, это слишком мучительно-чудовищное. Демонстрация «Фридманов» в чем-то сродни публичной казни. И вот как раз это в нем самое интересное.

В 1984 году на адрес Арнольда Фридмана была выслана посылка из Нидерландов. Посылка содержала журналы с детской порнографией. Таможня переправила посылку в полицию. Полиция решила поймать его за руку. Агент полиции написал Фридману письмо от имени коллекционера детской порнографии. Предложил обменяться литературой. Завязалась переписка. Через некоторое время агент, переодетый в почтальона, позвонил в дом Фридманов и передал хозяину толстый конверт. В конверте был журнал. Арнольд взял конверт и расписался. Через час к нему с обыском нагрянула полиция. В его кабинете была найдена стопка порнографических журналов с фотографиями детей. Арнольда в наручниках увели в тюрьму.

Массовая истерия, связанная с педофилией, началась в Америке примерно в конце 70-х годов, а к середине 80-х достигла своего апогея. Именно на это время приходятся самые громкие уголовные процессы над работниками детских садов, которые якобы вступали в сексуальный контакт со своими подопечными, над школьными учителями, которые вовлекали своих учеников в некие «сатанические» ритуалы, связанные с сексом. Свидетельства, как правило, добывались на основе «теории репрессивной памяти». Предполагалось, что ребенок вытесняет страшные вещи, которые с ним происходили. Чтобы психика ребенка не была безнадежно травмирована на всю жизнь, ему надо помочь их вспомнить. Детям рассказывали, что предположительно могли с ними делать и просили их подтверждения. Часто дети «вспоминали». В тех случаях, когда это не работало, их вели к гипнотизеру, чтобы пробудить вытесненную память.

Фридмана продержали в тюрьме одну ночь и отпустили под залог. Но к этому моменту следствие всерьез заинтересовалось его компьютерными классами. Городок Грейт-Нек был поделен на участки, в каждом из которых жили ученики Фридмана. Следователи стали методично ходить из дома в дом и беседовать сначала с родителями («Мы вынуждены вам сообщить, что,

возможно, с вашим ребенком произошло что-то ужасное!»), а затем с детьми («Мы знаем, что в твоем классе происходили страшные вещи; ты должен нам рассказать, что с тобой делал мистер Фридман»).

Второй раз Фридмана пришли арестовывать накануне Дня благодарения. Но теперь у полиции было два ордера на арест. Они пришли за Арнольдом Фридманом и его семнадцатилетним сыном Джесси. Джесси присутствовал в качестве ассистента почти на всех компьютерных уроках. По версии следствия, он не мог не участвовать в тех безобразиях, которые происходили во время уроков. Многие дети это подтвердили. Некоторые утверждали, что Джесси был даже гораздо более жесток и активен, чем Арнольд.

На этот раз полицию сопровождали телекамеры и десятки репортеров. Дом был взят в плотное кольцо. В это время к дому подошел человек, одетый клоуном. Он стал кричать, что он Дэвид, сын Арнольда Фридмана, что он приехал к родителям на День благодарения. Он требовал, чтобы его пропустили внутрь. Его не пускали. Телевизионщики заинтересовались шумом и стали наводить на него свои камеры. И тогда клоун достал из чемодана белые мужские трусы, натянул их себе на голову и закричал: «Посмотрите на меня, я задница! Мой отец ни в чем не виноват!» Так Дэвид хотел спрятать от съемки свое лицо. Эти кадры сохранились в телехронике и вошли в фильм.

Арнольд Фридман был педофилом. Он испытывал сексуальное влечение к маленьким мальчикам и не отрицал это во время процесса. Никто никогда не узнает, вступил ли он хоть раз в жизни в сексуальный контакт с ребенком. Согласно его письму журналистке Дебби Натан, когда Арнольду было тринадцать лет, он соблазнил своего восьмилетнего брата, и эти отношения продолжались в течение нескольких лет. Интервью с братом есть в фильме. «Я ничего не помню», — говорит он. — Совсем ничего. Может быть, когда-то должны открыться какие-то двери в мою память. Но хорошо бы эти двери поторопились. Потому что, вообще-то, мне уже шестьдесят пять, и очень скоро мне уже будет все равно». И он хлопает себя ладонью по лысой голове.

В своем письме Арнольд говорил, что у него было несколько романов с одноклассниками и что он так и не вырос из своих детских отношений. Это тревожило его настолько, что когда у него стали рождаться сыновья, Арнольд начал беспокоиться, что может с ними что-то сделать. Он обратился к психотерапевту, но тот его успокоил: «У вас все под контролем!» Если верить Арнольду, он не удержался один-единственный раз: на летнем отдыхе он оказался в лодке с двумя мальчиками, детьми своего друга. Но что там произошло на самом деле, никто не знает. Мальчики никому ничего не рассказали. Возможно, это просто была его фантазия. Единственным неопровержимым доказательством педофильской активности Арнольда была стопка порнографических журналов, спрятанная у него в кабинете. «Он любил картинки», — говорит его бывшая жена в интервью для фильма. Очевидно, что этот человек жил под тяжестью страшного чувства вины. И что его младший сын Джесси косвенно оказался жертвой не только тайного порока своего отца, но и попытки отцовского искупления.

Обвинения, предъявленные Арнольду и Джесси Фридманам, поражали своей колоссальностью и абсурдностью. Сотни изнасилованных мальчиков. Коллективные игры в лягушек, во время которых Арнольд и Джесси заставляли голых детишек прыгать на четвереньках по классу в то время, как они запрыгивали сверху то на одного, то на другого. Согласно обвинению, сперма и кровь стекала по голым детским телам. Крики, рыдания, просьбы о пощаде. И при этом за несколько лет существования компьютерных классов ни один ребенок ни разу ни на что не пожаловался. И ни один родитель ничего не заметил. И десятки детей, закончив один курс, записывались на новый. Трудно представить себе, что кто-то мог поверить в этот бред. Но такой была общая обстановка в стране. Медиа нагнетали истерику. Дети вспоминали под гипнозом все более страшные подробности. Как рассказывает один из родителей:

население городка стало определять себя как жертву. И если твой ребенок не признавал себя жертвой, он был не со всеми.

Во время подготовки к судебному процессу над отцом и младшим сыном Фридманы продолжали снимать себя на кинокамеру. Как и должно было случиться, семья треснула в самом слабом месте. Все трое сыновей безоговорочно поддержали отца, свято веря в его полную невиновность. Мать, которая прожила с мужем тридцать лет, ничего о нем не подозревая, осталась одна в своей обиде, в своем горе. Из интервью с Элейн, снятых почти через двадцать лет после всех этих событий, очевидно, что она так и не простила мужа. С ее точки зрения, даже если Арнольд и не совершил ничего такого, в чем его обвиняют, он все равно заслужил наказание. И сыновья отвернулись от нее как от предателя. Камера холодно регистрирует расширяющуюся трещину между Элейн и остальными Фридманами. Несколько эпизодов семейных скандалов вошли в фильм, и смотреть их невыносимо.

Перед Арнольдом Фридманом стоял выбор: либо довести дело до суда присяжных, на котором его будут судить вместе с Джесси, либо сознаться в преступлениях, которые он не совершал. Адвокат говорил Арнольду, что перед присяжными у него мало шансов, но заодно он утащит на дно сына, и поэтому лучше признаться. Элейн придерживалась того же мнения. Сыновья были против, они требовали от отца сопротивления. Но Арнольд к тому моменту был уже полностью сломленным человеком. И, кажется, он в самом деле хотел искупления. И все это зафиксировано камерой.

Так получилось, что главной темой фильма оказалось ложное искупление. Вернее, его полная невозможность. Незадолго до признания Арнольд застраховал свою жизнь в пользу Джесси. Страховка покрывала самоубийство, которое клиент мог совершить не раньше, чем через два года после покупки полиса. Своего рода премия за самоубийство. Все это можно было бы назвать замечательным сценарным ходом. Только кто тут сценарист?

В ночь перед отъездом Арнольда в тюрьму сыновья устроили ему что-то вроде прощального ужина. Всем было понятно, что Арнольд не вернется никогда. Однако Дэвид, Сет и Джесси не хотели поминок по живому отцу. То, что происходило у Фридманов в эту ночь, было в первую очередь киносъемкой. При включенной камере Арнольд, Дэвид, Сет и Джесси, обнявшись, танцуют канкан. Крупный план Арнольда. «Я еще здесь! — говорит он. — Пока...» Дэвид притащил разный клоунский реквизит. Арнольда обвесили воздушными шариками. «Я еврейский птеродактиль!» — кричит Арнольд, размахивая шариками, как крыльями. Птеродактили — драконы, которые пожирают детей. Евреи приносят в жертву христианских младенцев. Этого не может быть в реальности. Это кино.

Арнольд думал, что жертвует собой ради сына. На самом деле он окончательно утащил его на дно. После того как отец отправился в тюрьму, прокуратура предъявила Джесси больше двухсот пятидесяти обвинений в сексуальных преступлениях против детей, только изнасилований в списке было около сотни. Судья пообещала, что за каждое из преступлений, в котором присяжные найдут его виновным, он получит отдельный срок. Трех обвинений из двухсот пятидесяти было достаточно, чтобы отправить его в тюрьму на всю жизнь. Его отец признал себя виновным. На всех уроках он был вместе с отцом. Шансов перед присяжными у него не было никаких.

Прокуратура предложила ему покаяться в нескольких преступлениях. Это давало Джесси возможность избежать суда присяжных. Учитывая его молодость, он мог ожидать некоторого снисхождения со стороны судьи. Особенно, если рассказать о том, как отец насиловал его с раннего детства, а потом, когда он вырос, заставлял участвовать в насилии над другими маленькими мальчиками. Братья умоляли не соглашаться. Мать уговаривала сдаться. Она хотела спасти сына.

Джесси было девятнадцать лет. Он был насмерть перепуганным подростком, которого собирались упечь в тюрьму навсегда по чудовищным, ни с чем

не сообразным обвинениям. Ему хотелось оставить себе надежду хотя бы на немножко жизни. Пусть даже эта жизнь наступит очень не скоро. Джесси пошел сдаваться. Братья снимали его по дороге в суд, в зале суда и в перерыве между заседаниями. В одном из перерывов Джесси выбежал из зала и стал танцевать на ступеньках суда перед кинокамерой. Это было продолжением кино. В какой-то момент съемка была прервана. На братьев Фридманов напала толпа родителей «пострадавших» детей. Государственные обвинители видели этого танцующего длинноволосого, похожего на Ринго Старра мальчика из окон своего офиса. Через полтора десятка лет они взволнованно рассказали об этом Эндрю Джареки. Какими же нужно было быть монстрами, чтобы после всего содеянного...

Вскоре после того, как Джесси был посажен в тюрьму, карьера его старшего брата Дэвида Фридмана стремительно пошла вверх. Через несколько лет из простого уличного клоуна он превратился в солидного владельца клоунского агентства и самого желанного гостя на праздниках детей обеспеченных нью-йоркцев. Он стал чем-то вроде городской достопримечательности, и в 1994 году New Yorker опубликовал про него большую статью.

Арнольд Фридман покончил с собой в тюрьме через два года после посадки. На сайте Джесси Фридмана опубликована глава из книги его тюремных мемуаров. В ней он рассказывает, как его из тюрьмы возили на похороны отца. Джесси Фридман вышел из тюрьмы через тринадцать лет и получил деньги, полагающиеся ему по страховке. Это была не очень большая сумма, но, вероятно, она ему помогла. Особенно в первое время.

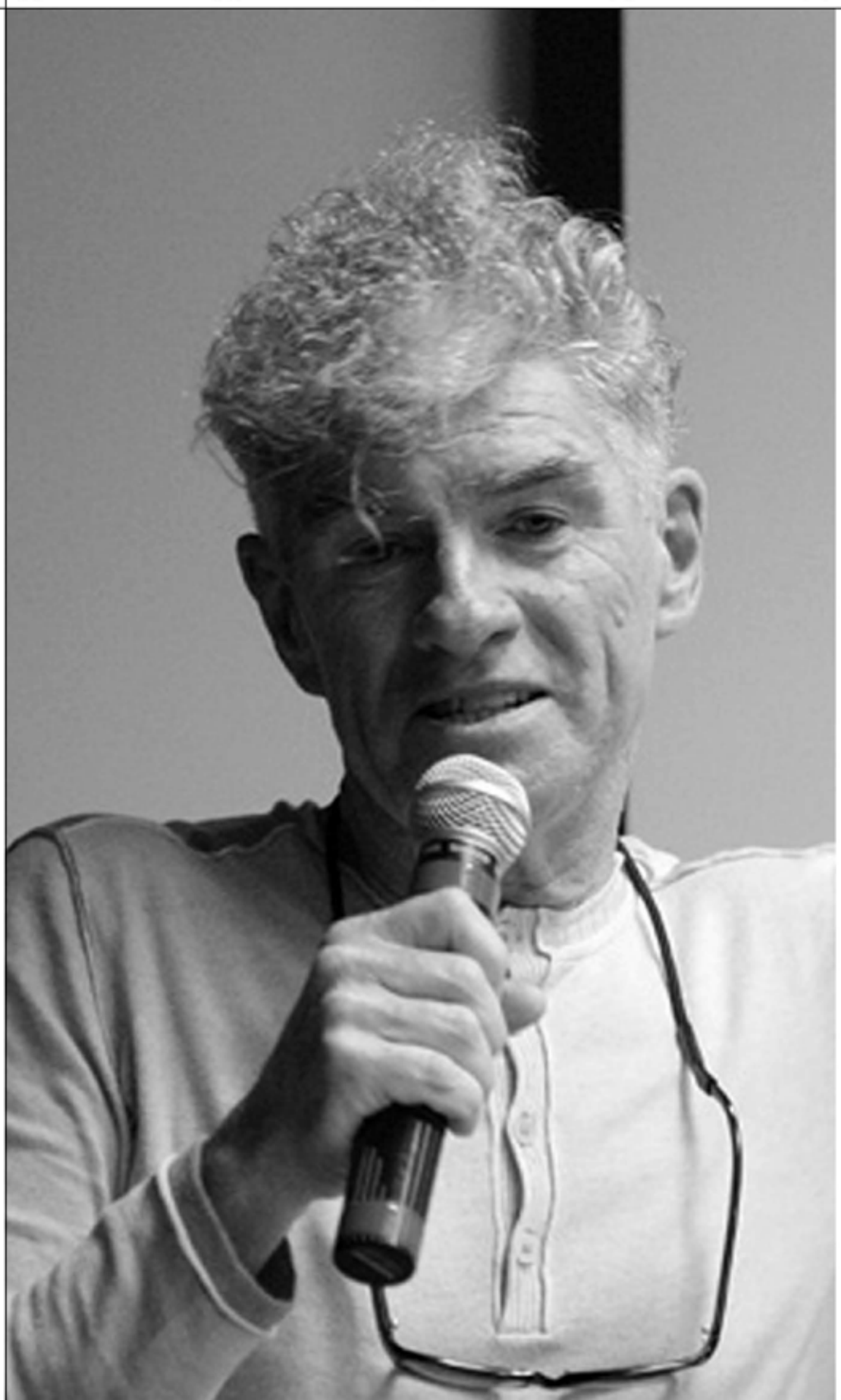
Фильм «Захват Фридманов» вышел в 2003 году. Он был принят на ура критикой и победил на фестивале «Санденс». Но «Оскаров» не получил — из-за того, что тема была слишком скользкая. Организаторы испугались реакции многочисленных объединений по борьбе с педофилией.

Кстати, на пресс-конференции Эндрю Джареки сказал, что у него нет ответа на вопрос о виновности или невиновности Фридманов. Поскольку фильм отвечал на этот вопрос абсолютно однозначно, его заявление было воспринято большинством как чистая реклама. В последние годы фильмы о вечно ускользающей истине заметно популярнее тех, которые истину доказывают. Начинающий режиссер явно хотел попасть в струю.

Название картины Capturing the Friedmans можно перевести по-разному — и «Ловим Фридманов», и «Сажаем Фридманов», и в то же время «Снимаем Фридманов». В начале фильма на вступительных титрах исполняется песенка Джонни Рассела и Вони Мориссон «Играй естественно». Эту песенку когда-то прославили своим исполнением «Битлз»: «Они собираются снять меня в кино. Они будут делать из меня большую звезду».

После выхода фильма Дэвида Фридмана перестали приглашать на детские дни рождения. Он вынужден был поменять фамилию. В последнее время он сосредоточился на выступлениях для взрослых. Журналистке из New Yorker в 1994 году он сказал: «Вот главные вопросы, которые я себе все время задаю: если имеешь дело с таким количеством детей, что это значит? Смогу ли я когда-нибудь понять, как сделать узнаваемого Барни из воздушного шарика? И в чем смысл жизни?»

И М Е Н А



Кристофер Дойл
Фото О.Волковой

ВЕРОНИКА ЧУГУНКИНА

Танцы с камерой

Кристофер Дойл любит состояние, как он сам это называет, «после бухашки»: ты мало что помнишь, еще меньше понимаешь, и для полного осознания одного утра с похмелья может и не хватить, но чем дальше будет отодвигаться событие, тем полнее раскроется его истинное значение.

К самому же Дойлу, хоть отодвигайся, хоть подходи ближе, а с какой стороны браться, так до конца и не поймешь. «Карваевская» эпоха содружества со знаменитым азиатом, конечно, сочится со всех сторон, куда ни глянь. Но право, Кристофер Дойл — это не только дождь в рапиде, танцующая камера и красно-желтые тона. Это и жутковатая иссиня-зеленая сказочность «Девушки из воды» Шьямалана, и четкая геометрия «Предела контроля» Джармуша, и даже урбанистическая мини-феерия самого Дойла в киноальманахе «Париж, я люблю тебя».

Человек с кинокамерой, а еще режиссер, сценарист, актер, писатель, фотограф и просто энергичный живой мужчина с очаровательным хаосом в голове и одежде. Нельзя сказать, что рождение известного оператора окутано какой-то священной тайной. Начиналось все более или менее обыденно. Подумаешь, родился в машине — с кем не бывает. Зато событие имеет точные координаты во времени и пространстве: 2 мая 1952 года, Сидней, Австралия. Ничто, казалось бы, не предвещает бурного будущего, разве что машина наводит на смутные подозрения. А пока мальчик Кристофер спокойно живет в Австралии (где-то до двадцати с небольшим лет), чтобы, достигнув нужного возраста, успешно бросить школу искусств и отправиться странствовать по свету.

С этого момента объект по имени Кристофер и фамилии Дойл то появляется, то исчезает с радаров собственной истории, время от времени засвечиваясь на разных географических широтах. Поскольку Австралия окружена океаном, конечно же, легкому на подъем юноше захотелось сбежать именно туда. Ведь куда романтичнее любых (а вернее, пятнадцатичасовых) перелетов на «большую землю» работа моряком на норвежском судне, позволяющая прожить совершенно иную жизнь, вдали от всех стереотипов искусства. На судне Дойл проработал три года. Море подарило ему свободу, которую он всегда и везде будет ценить превыше всех других вещей. А еще сформировало принцип «качки» или «танца», согласно которому оператор впоследствии и снимал бóльшую часть картин.

Молва свидетельствует: после (или во время) морского путешествия Дойл отправился еще к одному пространству свободы — в пески Израиля, где, ни много ни мало, пас коз. После этого количество слухов превышает границы нормы, и история тут же становится легендой. Кто-то утверждает, что потом Дойл отправился шарлатанствовать в Таиланд, то есть, извините, занимать-

ся медициной... или же нет, он поехал в Индию заниматься бурением водяных скважин... а после этого изучал китайский в Гонконге, стал основателем театральной группы «Ланлинг» на Тайване, работал на телевидении... Вполне возможно, что все это Кристофер Дойл действительно проделал. Еще вероятнее, что сделал он втрое, если не вчетверо больше, но об этом история умалчивает.

Куда проще биографии Дойла-человека найти и описать биографию Дойла-оператора. Он впервые взял в руки камеру после двадцати лет и стал снимать, не посетив до той поры ни одной фотошколы и не сделав ни одного снимка. Он будет учить себя сам. Конечно, не без помощи опыта того сумасшедшего трипа, который он проделал до прибытия на Тайвань. И съемка фильма станет для него очередным неожиданным поворотом, новым опытом, который он еще не успел освоить.

Лишь спустя многие годы окажется, что этот поворот стал началом нового, совершенно другого путешествия. С момента съемки первого фильма и до сегодняшних дней все забавные и чуточку сумасшедшие выходки Дойла будут происходить в рамках одного довольно пространного поля под названием «кино». Погружаться в это пространство он начал на еще, казалось бы, чужом ему Тайване. Но, вспоминая предыдущие остановки, легко заметить, что азиатская культура заинтересовала Дойла еще раньше: китайский в Гонконге, артистическая жизнь и новая стабильная работа — уже на Тайване. Он не то чтобы готовился осесть в этом городе — он строил платформу, эдакий самокат для дальнейших путешествий или же, проще говоря, собирал багаж.

Как оператор бывший моряк, врач, бурильщик и кто там еще заявил о себе в 1983 году, сняв картину тайского режиссера Эдварда Янга «В тот день на берегу». Этот фильм найти и посмотреть сейчас довольно трудно. Остается лишь строить догадки, какими были цвет, свет и манера съемки в самом-самом первом фильме. В 1986 году Дойл уехал во Францию, где снимал уже французское кино по Теннесси Уильямсу в содружестве с несколькими другими операторами («Черный и белый», режиссер Клер Деверс). И опять же про это кино тоже известно мало чего, кроме, разумеется, монохромности кадра, заявленной уже в названии. Зато Дойл показал и доказал, что если и прикипел к азиатам душой, то вполне может покинуть их, чтобы окунуться в очередное неизведанное.

Впрочем, уйти от Азии далеко ему не удалось. В последующие четыре года он снимет еще четыре фильма (самый известный — «Навсегда в моем сердце»).

Настоящая известность приходит к Дойлу в 1990 году, когда он начинает сотрудничество с гонконгским режиссером Вонг Карваем, продлившееся два десятка лет. Эта дружба-работа прославила обоих, а еще оказала медвежью услугу: Вонг Карвая теперь почти не представляют без Дойла, а искусство Дойла идентифицируют теперь только по Вонгу.

Снимать сам он начал по дружбе и из любопытства перед новым опытом. По этому же принципу и продолжил работать в дальнейшем. Дойл — путешественник, погружающийся в пространство нового города с головой, место для него всегда имеет значение, равнозначное человеку в этом месте. Потому и неудивителен его союз с другим романтиком, который выражает в своем кино сходные с Дойлом идеи. И еще одно: оба, австралиец и китаец, слишком любят музыку и танец. И так уж получилось, что ритмы их движений под любимые мелодии совпали на эти два десятилетия.

Музыка в данном случае не метафора: начиная с первого фильма и заканчивая их последним совместным детищем, время обсуждения будущего кинопроцесса они проводят за прослушиванием любимой музыки. Мелодия дает толчок для развития сюжета и движения камеры. Что же до сценария — в общепринятом смысле этого слова у Вонг Карвая его никогда и не было. Лишь несколько строчек, основных идей, которые во время непосредственного осуществления приобретают значение. Для Дойла, который любит не пря-

мой горизонт, а качку; не черное и белое, а расфокусные огни подшофе, подобная схема подходит идеально. В многочисленных интервью, розданных им после обретения известности, он не раз упомянет, что сценарий фильма для него никогда не имел большого значения: присланную кипу бумаг он попросту выбрасывает в мусор.

Воспитанный свободой, морем и пустыней, Дойл свою особую безграничность находит в кривых, темных, залитых дождем улочках неопознанного мегаполиса. Впрочем, это только поначалу географический объект под кодовым

«Герой», режиссер Чжан Имоу, оператор Кристофер Дойл

названием «Гонконг» был неизвестен. С появлением Вонг Карвая пространство приобрело если не рамки, то определенное настроение. Его исследование с каждым новым фильмом превратилось в чувственное прощупывание сторон места, которое в итоге становится безграничным миром, каждый раз открывающим нечто новое. Отсюда и новая музыка, и чуточку по-другому танцующая камера в каждом фильме. Мегаполис как бриллиант со множеством (может, даже бесконечностью) граней, и каждая из них мерцает так заманчиво.

Грань первая — зелень джунглей «Диких дней», первой совместной работы австралийца и уроженца Гонконга. Джунгли улиц Того Самого мегаполиса, которые отнюдь не такие мирные и гораздо страшней. Бегущая от кого-то и за кем-то по коридорам камера чуть клонится вбок, словно от усталости. Склоняет голову чуть ли не на плечо девушки почти незнакомый ей юноша, утверждающий, что сегодня он ей обязательно приснится. Скошенная телефонная будка, залитая «киношным» дождем, который почти всегда (как) из ведра. Или это просто сама улица перекошена? Нет, этот мир не кривой, он просто грустит, чуть склонил голову, пытаясь кружиться в медленном танце, куда-то как-то вырваться, но получается пока не очень.

Грань вторая — перевернутые с ног на голову и с красного на желтый подземные переходы «Чунгкингского экспресса», которого в фильме-то и нет. Легкие танцы встреч-расставаний, в которых основное искусство — едва коснуться партнера слабым напоминанием о... Задымленные бары и одиноко глушащие выпивку посетители. С почти полной уверенностью это открытие нового

«Луна-соблазнительница», режиссер Чэнь Кайгэ, оператор Кристофер Дойл

уголка пространства можно приписать обоим танцорам: Вонгу — тоску и одновременный уют подобной среды, Дойлу — все, что связано с выпивкой и сигаретами. Секрет этого пространства не в том, что оно живое с первой секунды и первого кадра. После съемок фильма Дойл (люди говорят) поселится в квартире полицейского под номером 633, столь затейливо переделанной героиней Фэй. Он будет жить в пространстве снимаемых им фильмов, в своем собственном мире. Делая его тем самым еще более осязаемым.

Грань третья — песок и ярко-голубое небо «Праха времен». А вот и долгожданная пустыня. Кто как не Дойл помнит про красоту, мощь и одновременную хрупкость этой распадающейся на мельчайшие песчинки громадины. Кто как не Вонг знает о необратимости времени, о тщетности и грандиозности незабывания. Танец не стал тяжеловесным, скорее, наоборот — вознесся к более высоким материям в небеса.

Грань очередная — водоворот и шершавый монохром «Падших ангелов», снятый словно бы пронырливым широкоугольником-«фишаем» или кем-то очень изощренно подглядывающим в замочную скважину (или прямо с потолка) за терзаниями людей. Танец агрессивный, кричащий, непрекращающийся.

Грань энная — танго «Счастливы(х) вместе», круговерть водопада Латинской Америки и выезд уже на саму дорогу. По бокам — сор травы и пустыня. Впереди — вода. Не море, но все же. Закольцовка и одновременный выезд за пределы спирали. Танцуют герои, свободно и раскованно, танцует оператор, наблюдая за одним из них.

Грань главная — вальс «Любовного настроения». Оба кинематографиста наигрались в дискотеку, немного успокоились и от танго перешли к более плавным ритмам. Соприкосновение двоих достигло апогея, переступишь — и нет больше тонкости танца. Дойл и Вонг грани не переступают, танцуют осторожно, словно на цыпочках. Скользит женский силуэт по пустынным улицам, а сбоку мерно покачивается ведерко с лапшой. Бесшумно танцуя, едет по дороге машина. В спираль собирается сигаретный дым, растекаясь по комнате, словно от удовольствия, и вот уже кажется, что и он слегка пританцовывает над головами героев. Не то чтобы Дойл и Вонг неслись на всех скоростях в предыдущих пяти фильмах, но спокойная чувственность «Любовного настроения» действительно несопоставима со всем, что было до. А может, просто режиссер и оператор также достигли последней грани соприкосновения друг с другом, где понимание — на уровне звука и взгляда.

По ту сторону действительно заступать опасно. После нее («постграни» или

же просто «2046») наступает хаос. Количество невысказанных идей и мыслей, еще не снятых фильмов и кадров зашкаливает, в итоге выливаясь на экране в безумно красивую и удивительно безжизненную феерию. Быть может, виной тому будущее, оживить которое не получилось. Никаких претензий к красоте кадра и особенности ракурса — просто неожиданно это перестало трогать. Самый банальный (и, скорее всего, самый правильный) вывод — эти двое просто пресытились друг другом. Ярчайшей гранью их работы стало «Любовное настроение», после которого обоим жизненно необходим был выдох, а не скачок в будущее. Одумались они чуть позже, уже после «2046», и «Мои черничные ночи», снятые на территории пустынь и забегаловок Америки, Вонг Карвай делал уже без Дойла.

И это не означает, что режиссер и оператор рассорились. Они просто разошлись в разные стороны, при этом ничуть не потеряв связующей их нити. Режиссер сделал для Дойла главное — дал ему в кино ту степень свободы, без которой этот сумасшедший просто не может обойтись. Но даже свобода иногда претит. Да и если процитировать самого же Дойла, «разводы полезны тем, что заставляют тебя вспомнить, как ты любил кого-то».

Да и не Вонг Карваем единым живет и пробивается Кристофер Дойл. Дойл снимал с различными режиссерами, в том числе и с разными азиатами, с не менее известным Чэнь Кайгэ («Луна-соблазнительница», 1996), с Питером Чаном («Возможно, любовь», 2005) с Фрутом Чаном («Пельмени», 2004) и чертовой дюжиной других обитателей Востока.

«Герой» (2002) Чжана Имоу, пожалуй, один из тех фильмов с участием Кристофера Дойла, которые вышли в международный прокат. Именно творения Чжана Имоу, Вонг Карвая («Прах времен») и Ана Ли («Крадущийся тигр, затаившийся дракон») породили моду на китайское историческое кино. Фильм Чжана Имоу — золотая середина между демонстрацией боевых искусств фильма Ана Ли и экзистенциалистскими размышлениями Вонг Карвая.

Не стоит воспринимать эту работу как попытку поймать волну моды на азиатов. Чжан Имоу был популярен как на родине, так и за рубежом уже после выхода его «Красного гаоляна». И по всем законам логики Кристофер Дойл был просто обязан хоть раз поработать с режиссером, чье виртуозное использование цвета стало его визитной карточкой. В случае с «Героем» цвет не просто неотъемлемая деталь пейзажа, но и двигатель сюжета, визуальное решение, позволяющее зрителю не запутаться в трех историях готовящегося за-

«Девушка из воды», режиссер М.Найт Шьямалан, оператор Кристофер Дойл

говора против императора. Каждая из историй имеет право на существование: страсть, измена и убийство в оранжевых, ярко-красных и бордовых тонах, спокойствие, покорность и знание салатовых оттенков, которые царят в природе, синий и белый — цвета храбрости и самопожертвования. У каждой истории свое настроение и своя палитра. У четвертой же (которая действительно есть), разговора императора и воина о готовящихся убийствах, — строгие черно-серые оттенки, словно подтверждающие конечность этой, последней, версии реальности.

Оперируя цветом и светом, словами и сюжетными сплетениями четырех великих воинов, Чжан Имоу создал произведение, демонстрирующее красоту китайского письма и боевого искусства, открывающее нам обстановку здешних библиотек и комнат. Но виртуозно владея формой, он не забыл и о содержании: ускользающая реальность (какая же история действительно случилась?), так до самого конца и не понятый смысл таинственного иероглифа, равно как и не разгаданное значение слова «герой», — все это истина, открывающаяся герою (или Герою) в самом конце и помогающая ему достичь гармонии.

«Герой» стал еще одним блестящим проектом в кинобиографии Дойла, и на съемках этого фильма практически впервые (школа искусств в молодости не в счет) оператор взял в руки фотоаппарат и стал снимать — не устоял перед красотой осеннего леса. И даже на фотографии этот человек не захотел принять законы статики, застывшего мгновения. Дойл всегда снимал живое и дышащее кино, на его фотографиях застывшее мгновение становится захваченным врасплох движением, которое продолжится, как только мы моргнем или отвернемся от снимка. Рамки кадра всегда мало для этого чуть расплывчатого движения, которое постоянно в танце, как и сам оператор.

Фотографии впоследствии сплелись с еще одной страстью Дойла — делать коллажи. Из старой пленки, из обрывков бумаги, из полароидных и любых других снимков. Это опять маленький взрыв и хаос, подвластный лишь его создателю, водоворот, перпетуум-мобиле. Это сгусток мыслей и образов из головы Кристофера Дойла, которые ему просто необходимо куда-то девать. Ведь остановиться невозможно, а переполниться страшно.

На радость собратьев Дойл называет себя «китайцем с дефектом кожи», он жаждет, чтобы его не просто считали другом китайцев, а принимали за одного из них. Он даже подобрал себе соответствующее имя Ду Кэфэн — Подобный освежающему ветру, — что весьма точно отражает сущность этого австралийского (то есть, извините, китайского) урагана.

Симпатии к Востоку сбалансированы обидой на Запад: «...Вам нужен Китай, а нам вы не нужны». Далее следуют долгие рассуждения в духе истинного патриота Китая о том, что наивные и бездушные американские фильмы про Азию — чистой воды враки и никому, кроме самого Голливуда, не нужны. Гнев наводит на сомнения: не заигрался ли Дойл в очередной эксперимент? Но нет, он вполне честен в этом высказывании, хотя не раз и не два работал с этим «противным-противным» Западом, от которого должен был бы воротить нос. И опять же нельзя обвинить Дойла в двуличии или простой человеческой жажде заработать побольше. Активного и восприимчивого ко всему новому человека не может всю жизнь интересовать лишь одна страна и одна традиция, сколь разнообразной она бы ни была. А за любым фильмом всегда стоят создатели, со многими из которых Дойл был не прочь поработать. Те самые друзья-приятели.

К числу таковых следует отнести американца Гаса Ван Сента, с которым Дойл снял два фильма. И первый из них стал голливудским дебютом оператора: решительный шаг был вызван желанием рискнуть и помочь другу. Картину «Психоз», которую многие восприняли как бездарный и бессмысленный римейк Хичкока, он снимал как раз из желания противостоять голливудскому мейнстриму, посмеяться над ним. Повторяя саму историю кадр за кадром, режиссер и оператор из монохрома сразу перешли в цвет, причем кричащий.

Ярко-оранжевый лак героини Энн Хеч, салатовые всплески стен, подчас резкий рваный монтаж. Увы, многие приняли эту игру с классикой всерьез и окрестили Гаса Ван Сента, который перед этим как раз снял «Умницу Уилла Хантинга», провальным режиссером (и даже «Золотую малину» дали).

Второй раз Дойл с Ван Сентом встретились на площадке лишь через десять лет, в 2007-м. На этот раз к команде присоединился и другой оператор, Блейк Нельсон. «Китаец» выбрал для сотрудничества еще один спорный фильм режиссера «Параноид парк», четвертый-лишний в его «трилогии

«Параноид парк», режиссер Гас Ван Сент, оператор Кристофер Дойл

о смерти» («Джерри», «Слон», «Последние дни»). На этот раз Ван Сента стали обвинять уже в пресыщенности собственной манерой делать кино, которая, как всем казалось, окончательно исчерпала себя в «Последних днях». Не обошли резким словом и Дойла — для некоторых он попросту испортил фильм. Не важно, два оператора у картины или один, но Вонг Карвай к 2007 году уже успел стать яркой неоновой вывеской на груди у Дойла. С признанием общественности пришло и ее же недовольство. Разница в стилях и задачах режиссеров, с которыми Дойл работал, никого не смущала.

Но если на «Психозе» еще можно, зацепившись за яркие цвета, развить теорию заурядности Дойла, то нужно сильно постараться, чтобы найти следы прежних гонконгских работ в «Параноид парке». Ван Сенту свойствен отчужденный, наблюдающий «глаз», неотрывно следящий за персонажами. Эту эстетику невмешательства Дойл и Нельсон прекрасно выдержали. Сделанные в рапиде и расфокусе небольшие отступления (скейтеры катаются в парке), также не могут послужить уликой. В конце концов, это стандартные приемы, которыми пользуется каждый, стоящий по ту сторону камеры.

Еще одним американским приятелем Дойла можно считать и Джима Джармуша. С этим режиссером, тоже по большому счету романтиком, но в своем особом графично-монохромно-многоступенчатом стиле, Ду Кэфэн успел снять пока лишь один фильм. Для пущей занудности можно упомянуть то, что до этого два Д встречались на съемках двух же музыкальных клипов и дружат уже долгое время. А в 2008 году Джармуш просто решил снять кино о пределах, которых на самом деле уже давным-давно не существует. Что же до Дойла — для такого, как он, пределов никогда и не было.

Наверное, после рассыпчатых и плавных «вонг-карваевских» линий горизонта, вещей и людей уход в четко вычерченную определенность запределья — тоже своего рода эксперимент. Предшествующий «Пределу» фильм

Дойл снимал двадцать дней в скоростном режиме, столь близком сердцу оператора. Достаточно взглянуть хотя бы на одно творение Джармуша, чтобы понять: здесь за двадцать дней могли снять один эпизод (если не один кадр). Смена ритма, смена стиля, ограничение пространства — все это тоже экстрим, просто в обратную сторону.

Может, и есть предел контроля, но границ избытка и фетишизации нет. Во всяком случае, не в фильме Джармуша. Обязательные «два эспрессо в разных чашках», разделяющие круг стола на два равных сектора; строгий костюм без единой складочки, сидящий на практически безмолвном афроамериканце как влитой; плащ на голое тело и очки, которые незнакомка из отеля носит как в кровати, так и в бассейне. Могут поменяться города, цвет костюма, текстура стен, но атмосфера «слишком» — нет. Особенно интересно в этом плане рассматривать работу Дойла, который эту избыточность должен воплощать не просто в одной конкретной детали, но визуально в каждом кадре целиком. Запределье достигается не путем выхода за границы, а из дотошного им следования: черный и красный цвета стен отеля, отражающиеся потом на улицах города и «подмигивающие» зрителю с подкладки костюма героя. Рапид, который словно нарочно на минуту-другую нарушает общую геометрию легким скольжением собеседников афроамериканца, плавно подплывающих к его столу. Их танец (без этого все же никак) — на самом деле еще одна геометрическая фигура. Лишь на одну миллисекунду плавное движение по четко намеченной траектории дает сбой — в финале картины. Главный герой строгие классические костюмы сменяет на неожиданно салатовую олимпийку; задание выполнено, следование правилам окончено. Окружающее пространство с симметричными эскалаторами и лестницами все еще содержит в себе отпечаток общей подконтрольности. Но его стирает сам Дойл, случайно (а может, все-таки нарочно) падающий в конце съемки с эскалатора. Один миг — но прямой ровный горизонт становится перекошенным и экран неожиданно меркнет. Запределье сменил беспредел.

Кажущаяся подконтрольность всего у Джармуша дала возможность Дойлу испытать новое ощущение свободы художника: рамки как бы и есть, но ты сам изобретаешь. Впрочем, не стоит понимать слово «свобода» слишком буквально: сливаясь во время танца в единое целое с камерой, Дойл точно так же повторяет контуры тени режиссера, избыточность текста подтверждая переизбытком визуальным. Что бы ни говорили недоброжелатели, а Ду Кэфэн утер им нос: он меняется, с каждым новым па придумывает что-нибудь этакое (даже когда оступается и падает). И неизменно остается при этом самим собой.

И пора бы уже, наверное, поговорить не только о следовании за режиссером, но и о захвате полной власти над съемочной площадкой. Потому что такой человек, как Дойл, никогда не остановится на одном деле, пусть даже оно любимое. Почему бы не подойти к процессу с другой стороны, не просто снять кино, но и написать его, стать идейным организатором не одной (и весьма весомой) части кинопроцесса, но его всего целиком? Был он, кстати, и актером. Но гораздо интересней проследить за Дойлом — оператором-режиссером: в кадре, он, может, и не виден, но сумасшедшая энергия Ду Кэфэна наполняет собой атмосферу всего фильма.

Первая проба на новом поприще, получившая весьма характерное название «Слова излишни» (1999), оказалась не блином-комом, а полноценным фильмом режиссера, который знает, что и зачем снимает. Первый фильм стал словно бы взрывом, той самой свободой, которой всегда немного не хватало Дойлу: получив возможность высказаться, он заполнил собственное творение идеями-мыслями-коллажами под завязку. Картина, кажется, вот-вот треснет по швам от переизбытка. На полтора часа экранного времени мы словно оказываемся в голове Кристофера Дойла, где мысли-образы сменяют слова, которые излишни. Но здесь слова — это нечто, имеющее форму, вкус, цвет. Они живые для главного героя Асано, обитающего в Окинаве: он не мо-

жет забыть ни одного услышанного им когда-либо слова. Подобный талант феноменален, полезен, а также очень тяжел. Груз всех сказанных кем-то слов давит на него, и он не в силах остановить это — так же, как не может остановить поток коллажей из головы автор этой картины.

Асано в фильме повезло: он встречает Кевина, своего антипода. Этого человека, который не может вспомнить сказанных кем-то или им самим слов, можно самого назвать «забвеньем». Кевин для Асано словно лекарство, позволяющее забыть ему, кто он. Впрочем, и о самом Кевине можно сказать то же самое. Эти двое, дополняя друг друга, становятся лучшими друзьями и очень скоро понимают, что в такой дружбе слова излишни. Забвение и память — тема жизни самого Дойла, который стремится не то что сохранить мгновение, а оставить его в состоянии перептуум-мобиле на бесконечный срок. Эта картина может быть поиском как раз такого вечно существующего настоящего. А может быть и поиском чьего-то чистого сознания, которое бы вылечило излишество образов Дойла.

Говоря о Дойле-режиссере и сценаристе, нельзя забывать о нем как об операторе. Здесь уже привычное отсутствие статики становится родным и близким, равно как и игра с цветом — на этот раз синим. Не обошелся здесь Дойл и без любимого моря, а из-за каждого угла выскакивают шумные маленькие бары Гонконга, маленькие супермаркеты и пустынные — люди идут словно мимо — улицы. Дойл не повторил всего того, что снимал, скажем, с Вонг Карваем (ведь именно с его фильмами сравнивают эстетику дебюта Дойла в первую очередь), но и не изменил себе. Уникальный, присущий лишь ему одному стиль съемки, который на предыдущих (и последующих) картинах обрамлялся замыслом режиссера, здесь вышел из рамок и стал чистым стилем Кристофера Дойла. Потоком сознания.

Вторую картину такая судьба уже не ждала. Положение изменил маленький хронометраж и тот факт, что фильм был включен в альманах «Париж, я люблю тебя», а это все же те самые рамки. Если для других режиссеров проекта они (рамки) стали конкретной задачей показать любовь в Париже, то для Дойла это был новый повод проявить себя вопреки ограничениям, пусть и не особенно сильным. Город Париж сжался до размеров квартала в стиле модерн, населенного китайцами, или одной китайской парикмахерской, если поконкретней. Тут есть и любовь, и гротеск, и фарс, и, наверное, Париж. Но прежде всего здесь есть Кристофер Дойл, который, переворачивая все с ног на голову, делает этот короткий метр самым странным и запоминающимся во всем альманахе. Рамки он заменяет пунктиром.

Третья картина — «Изолятор», снятая в 2008 году в Польше, выглядит скорее как миф, чем как живое полотно. Ее постигает участь доброй половины фильмов Дойла — если и можно увидеть их где-то, то лишь поехав на родину создателей или получив ее из рук самого Дойла.

Раньше фильма добрался до России не менее мифический Дойл собственной персоной[1]. Ему пятьдесят восемь, он почти не ест, много пьет, по-прежнему любит похмелье с состоянием забвения. И — общаться с молодежью. Кристофер Дойл танцует, Кристофер Дойл снимает, Кристофер Дойл размахивает руками, шутит, жестикулирует. Вся его жизнь — танец. После каждой попойки он пытается разобраться, что было вчера и что же будет завтра. Сняв фильм и выплеснув воспоминания наружу, он вроде бы и начинает осознавать, что происходит. Но никогда до конца. Ему это и не нужно — ведь конца, как и предела, нет.

[1] См.: Д о й л Кристофер. Мир как личное пространство. — «Искусство кино», 2009, N 11.

ТЕОДОР КУРЕНТЗИС:

«Я тоже играю в эту игру»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ОЛЬГА АНДРЕЕВА

Теодор Курентзис

Ольга Андреева. Слушая вашу музыку и слушая вас, я не могу определиться с терминами. Вы — enfant terrible, «лохматый гений», фигура романтическая. И при этом во всем, что вы говорите, есть яростное искоренение романтизма — из музыки, из искусства. Что вы вкладываете в слово «романтизм» плохого и хорошего? Насколько вообще вы неоромантическая фигура?

Теодор Курентзис. Знаете, поэзия — это такое пространство, в котором мы хотим жить. Это не я сказал, это сказал очень знаменитый поэт, и он сказал так: «Я пишу стихи, чтобы построить мир, где я хочу жить». Романтизм — это такая волна, что-то вроде сопротивления материала. Она возникает от турбулентности при определенном атмосферном давлении. Социальные падения, напряжения — все эти вещи, которые мешают нам быть счастливыми, быть искренними, которые мешают коммуникации между нами, все они обязывают нас сопротивляться. Поэтому возникает вот это напряжение, которое называется «искусство», «романтическое искусство». Новый романтизм — это адаптация этих бодлеровских теорий к нашему времени. Очень мало что изменилось.

Ольга Андреева. То есть вы хотите сказать, что романтизм — это такая вечная категория, которая неотъемлемо свойственна искусству?

Теодор Курентзис. Романтизм — это вид революции. В берегах этой революции творятся прекрасные вещи: мечты, предвидение, жизнь в единстве. Романтизм — это, может быть, какой-то утопический поиск. Если все было бы так, как мы хотели, тогда, может быть, мы бы тоже сопротивлялись чему-то.

Ольга Андреева. Но революция — это то, что всегда проигрывает.

Теодор Курентзис. Основатель французского романтизма Шарль Бодлер сказал, что мир — это большая больница, где каждый пациент хочет поменяться постелью с соседом, потому что думает, что будет быстрей выздоравливать там. И тогда человек спрашивает свою душу: в какой стране хочешь, моя душа, жить? Он перечисляет разные страны, очень теплые, роскошные, потом — очень холодные, очень дикие, — но душа ничего не отвечает. И, в конце концов, душа сказала: везде, кроме этого мира. Это, мне кажется, очень показательно для романтизма. Но слава богу, пока наш путь, наших музыкантов и артистов, он не утопический, потому что нет тупика — есть чему сопротивляться, есть чем пробиться, есть чем убеждать других людей.

Ольга Андреева. С чем вы спорите, кто ваш оппонент?

Теодор Курентзис. Социальный округ, мир, конституция этого мира, начиная от искусственного общения между людьми, от глобализации на всех уровнях этого мира, от механического, формального и ненастоящего общения, которому учит этот мир. Например, мы питаемся не едой, а наполняем наш организм веществами, витаминами. Но витамины — это таблетки, которые не еда тоже. Мы любим, но не любим. Мы общаемся, но мы не общаемся. Для этого есть свои таблетки — культура, телевизор. Понимаете, мы идем слушать музыку, потому что так принято, но мы ее не слушаем, мы смотрим, но не смотрим.

Ольга Андреева. Играем музыку, но не играем музыку?

Теодор Курентзис. Мы играем музыку, но не играем. Конечно, это так. Я ведь не сопротивляюсь. Люди считают, что если играешь ноты в определенной тональности и в определенном ритме, то ты чего-то достиг. Значит, если девушка высокая, у нее красивая грудь, красивые глаза, определенная сексуальная техника, если она добрый человек и т.д. — тогда я должен влюбиться в нее. Это очень примитивно, да? Но люди стремятся достигнуть качества жизни через договоры какой-то этики, которая не имеет никакого отношения к настоящей жизни. Люди считают: чтобы я был счастливым, нужно это, это, это, — и искусственно стараются добыть эти вещи. И опять они не счастливы. Тайна жизни совсем в другом. Играть музыку — это совсем другое.

Ольга Андреева. Чему вы противостоите в искусстве?

Теодор Курентзис. Музыка, как и театр, — не развлекательное искусство. Это — ритуальное искусство. Что такое ритуал? Это транспорт для человека, желающего встретиться с какими-то высокими формами существования. Один абонент здесь и другой абонент в бесконечности. Чтобы попасть туда, человеку не хватает зрения, слуха. Мы стараемся достигнуть какого-то контакта, какого-то совершенства, сделать шаг вперед к нашему самосознанию, обращаясь через эти искусства к высшему, к божественному. Когда искусство становится профессией, тогда Бог перестает слушать эти молитвы. Организация мира очень изменилась после Ренессанса, музыка начала быть профессиональной. Но ведь сохранилась и другая, метафизическая позиция в искусстве. Все равно те, кто делал великое искусство, они, как непрофессионалы, как любители, умерли в нищете. Посмотрите — Бах, у которого не было никакой известности, Моцарт, который в нищете умер, Бетховен, Шуберт. Малера выгнали его дети. Это были трагические судьбы. Но это была и какая-то защита от земной славы: чтобы они получили то, что заслуживают, на небесах, не здесь. А сейчас как организован наш мир? Существует оркестр, музыканты получают определенную зарплату и за эту зарплату обязаны играть определенные ноты для людей, которые будут платить деньги и будут формально слушать продукцию музыкантов. Но нужно совсем другое отношение. Главное — это не читать Библию, главное — кто читает Библию, как, с каким духом читает. Потому что один и тот же текст, прочитанный по-разному, может производить совершенно разное впечатление.

Ольга Андреева. Вы — автор или исполнитель? Как вы понимаете интерпретацию?

Теодор Курентзис. Музыка — это ритуал, который ты должен исполнить. Но ты не можешь понять ритуал, просто повторяя ноты, ты должен включиться в него. И тогда, может быть, будет то, что надо. Но это всегда риск. Нет гарантии, что ангелы запоют, даже если вы правильно исполняете ритуал.

Есть такая притча. Жили неграмотные монахи, которые даже не умели читать Библию. Но при этом они были святые. Они попросили святого Антония сказать им какую-нибудь молитву. Он сказал самую простую: «Господи Иисусе Христе, помилуй меня, грешного». Монахи стали ее повторять. И вот однажды они забрели на середину озера и, пока там гуляли, забыли молитву. Они снова спрашивают Антония: как ты нам сказал молиться? Он посмотрел, как они ходят по воде, и говорит: да не важно, говорите, что хотите. Понимаете, они ходили по озеру, как по земле, они уже были совершенно другие, но у них осталась эта наивность. Четкое исполнение формы не главное. Главное — это осознание формы, осознание того, что ты переживаешь, когда ты исполняешь. Естественно, желательно, чтобы форма была цельная, и все было на месте. Но главное — кто ты есть, когда ты играешь. В этом смысле исполнитель может называться «соавтором». Иногда исполнитель понимает музыку лучше, чем автор. Вот я много раз общался с композиторами. Они мне говорят: вот так надо играть и вот так. Я начинаю работать и вижу, что лучше подругому. Потом я показываю композитору, он говорит: подожди, дай мне один день. И он привыкает к моему мнению и в конце концов говорит: давай делай, как ты делаешь, — это лучше. Я так не думал, когда писал, но то, как ты делаешь, — лучше. То есть он в собственном произведении открыл для себя вещи, которые он даже не вкладывал туда, а между тем они там находятся. Композиция не принадлежит автору — это часть огромного космического материала.

Ольга Андреева. Как сегодня строится диалог музыканта с обществом? Есть какой-то запрос? К кому вы обращаетесь, с кем вы говорите в зале?

Теодор Курентзис. Очень давно — двенадцать лет назад — я начал писать трактат о психическом воздействии звука на человека. Это не очень исследованное поле. Понимаете, каждый звук вообще-то существует в природе. Он становится музыкой, только когда фильтруется, когда собирает все вещества духа. Вторая составляющая — это психодинамика. То есть когда инструменталист играет один и тот же звук с разным духовным базисом, звучание, возможно, будет одинаковое, но одно звучание будет трогать, а другое нет. Это очень странно.

Ольга Андреева. От чего это зависит?

Теодор Курентзис. Тут все объяснимо. Кто такой гениальный актер? Это актер, который выходит на сцену, просто садится и молчит, но зал чувствует определенное напряжение. Не надо здесь ничего делать глазами или принимать какую-то позу. Он просто сидит — и в этом есть большое напряжение. Сейчас люди с помощью разного рода знаний стараются расшифровать все это и как-то научиться этим управлять: немножко налево, немножко направо, чтобы похоже было. Но это совсем другая дорога. Понимаете, вы не будете похожи на Христа, если у вас длинные волосы и борода. Нужны другие составляющие, которые будут делать вас похожим на Христа.

Ольга Андреева. То, о чем вы говорите, — вечные категории. Они как-то взаимодействуют с реальным временем? Насколько вы вообще считаете себя современным?

Теодор Курентзис. Эволюция — это, конечно, хорошо. Но только не надо слова «современный». Ненавижу искусство топографическое — искусство, которое обращает людей к своему времени. Например, не могу терпеть записи Крейслера, венские записи 50-х годов, американские записи. Это искусство, которое очень четко обращается к своему времени, с определенной маркетинговой целью — соблазнить людей. Оно обращается к буржуазии, нижнему классу. А есть исполнители, которые об этом ни разу не думали и обращаются ко

всем и навсегда. Как, например, Вальтер Гизекинг, которого я обожаю. Я его слушаю каждый день — Равель, Шопен. Или пианист Альфред Корто. Это гениальные музыканты. Так уже не играют сегодня, но они все равно не стареют. Они современны и будут всегда современны, потому что обладали сознанием, не способным на компромиссы, у них была широкая духовная позиция — в этом все дело.

Ольга Андреева. Как строится взаимодействие режиссера и дирижера в интерпретации оперы? Вы озвучиваете идею режиссера, или режиссер озвучивает вашу идею?

Теодор Курентзис. Дело в том, что у Чернякова свое особенное ви́дение истории. Это ви́дение чисто субъективное. Он очень музыкальный человек, но он понимает все опасности музыкальности в режиссуре. Например, если поют легато — твои руки должны двигаться плавно, если поют стаккато — появляется какая-то квадратность. И он сопротивляется этому. Он хочет разделить музыку и текст, чтобы между ними был какой-то конфликт, диссонанс.

Репетиция «Воццека». Большой театр

Фото Н.Воробьевой

Получается очень интересный эффект. Чистое значение, которое дает текст, становится объемным, в нем появляется подтекст. Представьте себе видеоклип, где песня очень романтическая, а на экране вы видите индустриальные здания, руины, — это может быть красиво. А романтическая музыка, на фоне которой люди дарят друг другу цветы и целуются, — это примитивно. Это лишнее.

Диссонанс — база вдохновения, которая позволяет музыке излучать энергию. Вот что есть у Чернякова. Для меня это, конечно, создает дополнительные сложности. Потому что он — я могу это сказать — режиссер, который ставит самые неудобные музыкальные постановки. То, что он ставит, один раз получается, второй раз уже не получится. Вот так. Если быть честным. Но это не умаляет его достоинств. Я люблю то, что он делает. Естественно, для меня это всегда очень сложный опыт. Естественно, я объясняю режиссеру мою концепцию. И он хочет, чтобы я делал именно мою концепцию, а он транслировал это, режиссировал эту концепцию через совсем другой язык. Я ему часто говорю: «Митя, это невозможно — например, сделать такой ансамбль». Он говорит: «Невозможно сделать? Может быть, порепетировать еще?» Но дело не в репетициях. Это просто значит, что он так хочет, он призывает. Он хочет, чтобы было музыкальное качество, потому что только тогда это сработает.

Ольга Андреева. Мне кажется, в «Воццеке» есть кино. Такой жесткий немецкий кинематограф. Чем-то напоминает Фассбиндера. Вообще появляется подозрение в некотором уподоблении, постмодернистском тиражировании стиля. У вас не возникало ощущения новизны? И возможна ли сейчас на этой территории фигура гения, уместна ли она сегодня?

Теодор Курентзис. Во-первых, я должен сказать, что я самый большой враг постмодернизма. Ненавижу. Если что-то ненавижу в искусстве — это постмодернизм. Модернизм — потрясающая волна в искусстве, а постмодернизм — это все понемногу, все разрешено. У Чернякова нет постмодернизма. Знаете, я не теоретик, чтобы разбирать Чернякова, но если вы спрашиваете, я могу высказать свое мнение. Он не имеет никакого отношения к Фассбиндеру вообще. Фассбиндер — это очень определенная скоростная волна декаданса. В декадансе одновременно сосуществуют две разные линии: одна ведет вверх, другая — вниз. И обе они очень скоростные, они параллельны. Вот это секрет режиссуры декаданса. А спектакли Чернякова — это такие голливудские истории — фильмы «комеди». Не комедии, а «комеди». Средние такие буржуазные фильмы, для большого зрителя. Очень много — Хичкока, очень много — Кассаветеса, немного — Кроненберга. Очень много — Стэнли Кубрика. Это сериал для среднего класса. Все мизансцены построены в интерьерах, которые сами по себе уже определяют отношения между людьми. Но особенность Чернякова в чем? В том, что он делает такое искусство, которое на самом деле ничем не отличается от искусства других. Если ты не знаешь текст, не знаешь историю оперы и идешь смотреть вообще что-то такое про жизнь, то ты так и будешь это воспринимать — вот нормальную такую жизнь тебе показывают. Но в этом есть трещина. То есть Черняков тебе выстраивает такую мизансцену, которую зрителю привычно смотреть в кинематографе. Но в этом что-то идет не так. Неправда какая-то есть, какая-то трещина. Люди начинают делать ошибки, которые ты никогда не увидишь на киноэкране. А чтобы уловить это, нужно очень внимательно смотреть. И вся эта «киноиндустрия», весь этот мейнстрим в один момент вдруг начинают рушиться изнутри. И тогда выходит какой-то Чехов и говорит: «Идите отсюда, сволочи, — вы плохие артисты». Это очень странно. И мне это нравится. Знаете, я ему тоже говорю, что такие декорации, как у него в «Воццеке», например, я не люблю. Очень многие режиссеры — немцы и другие — делают похожие вещи. Ну знаете, эта современность, современные костюмы и т.п. Они боятся быть наивными, боятся быть старомодными. Черняков вроде бы тоже идет по этой дороге, но в какой-то мо-

мент она куда-то поворачивает, и тогда возникает трещина, о которой я говорил. И если вы внимательно смотрите, то увидите, что под маской «современности» что-то есть. Там, на глубине есть боль Советского Союза, есть боль семьи, есть боль Пиранделло, боль Чехова, боль Йозефа Бойса, боль Дюшана. А у других, кроме контракта с театром, — ничего. Понимаете, есть контракт, который режиссер подписывает с интендантом театра. В контракте говорится: я должен сделать эту продукцию за столько-то денег в такие-то сроки. И всё. А у Чернякова есть очень болезненное переживание искусства. В общем, для тех, кто не понимает, он — один из этих, из тех, кто заключает контракты. Для тех, кто понимает, он особенный, другой.

Ольга Андреева. Уже давно заметно навязчивое желание режиссеров переодеть актеров в современные одежды и перенести действие оперы в фитнес-клуб. Это и есть контрактная идеология или это попытка чего-то большего?

Теодор Курентзис. Знаете, есть конкуренция между пятью-шестью режиссерами в мире — кто умнее, кто придумает более интересные развороты той или иной истории. Главное, чтобы все не пошло так, как ожидает зритель. Сейчас каждый фильм начинается с конца, потом в середине тебе показывают, что было четыре дня назад, две недели спустя, два года до этого. Это приемы конца 80-х годов, и вот до сих пор они очень актуальны. Режиссеры стараются сделать более интересной историю, которая существует уже много столетий, даже если расходится с замыслом либреттиста или композитора. Такая конкуренция получается — кто умнее. Мне, честно сказать, кажется, что это результат эгоизма человека, который хочет жить в свое время и иметь статус — чтобы ему позволили делать то, что он хочет. Не очень я это люблю.

Ольга Андреева. Вы хотите сказать, что мы имеем дело со своего рода коммерцией?

Теодор Курентзис. Не коммерция — актеры Северной Индии, которые у храма играют на ситарах, вот они — не коммерция. Все остальное — коммерция. Я знаю очень выдающихся режиссеров, которые андерграунд проповедуют, — и это тоже коммерция. Дэвид Линч — коммерция, Черняков — коммерция.

Ольга Андреева. У вас есть какой-то собственный антипроект, или вы тоже играете в эту игру?

Теодор Курентзис. Конечно, я тоже играю в эту игру. Никто мне не мешает не согласиться дирижировать в Большом театре, но я тем не менее там дирижирую. Дело в том, что у меня есть убеждение, что мне есть что сказать. Нет у меня такого тщеславия — быть кем-то, если я им не являюсь. Но если у меня получается что-то и если мне кажется, что мой искренний голос должен быть услышан и что он может немножко подстегнуть сознание других людей, — тогда почему это не сделать? Нужно не быть пуританином — нужно выйти на противоположную территорию, туда, где тебе не нравится, и там трудиться. Раньше говорили: нет, нельзя работать в таких театрах, не хочу вообще иметь к этому никакого отношения. То есть: хочу, чтоб был прогресс, — но сам для этого прогресса ничего делать не собираюсь. Я думаю иначе. Надо выйти на улицу и обратиться к массам, не бояться. Но одна половина людей просто не уверена в своих возможностях, а другая проповедует пуританство: «для буржуа вообще не может быть никакого искусства», «смерть буржуазии!». А я мечтаю, чтобы музыка и искусство существовали для всех, и поэтому мучаюсь с большими оркестрами и в больших театрах мира работаю. Чтобы мой голос был услышан большой аудиторией, из которой «взбодрит» свое сознание, ну не знаю, процентов пятнадцать слушателей. Это очень высокий процент. И это важно. Но это не мое достижение в искусстве — это Бог дает мне и композитору, а я должен делать так, как должен и могу, именно так преданно, как я делаю, — для всех людей. Любых людей.

Ольга Андреева. Вам хватает современной музыки, современных композиторов?

Теодор Курентзис. Могу сказать, что есть композиторы моей эпохи, моего времени — то есть композиторы, которые выросли со мной и идут дальше со мной. Большинство из них — российские, мои друзья.

Ольга Андреева. Существует ли какой-то общий стилистический поиск или некое общее направление движения?

Теодор Курентзис. Это настоящая музыка, не имеющая отношения к постмодернизму. Прекрасная музыка. Я не люблю концептуальные категории музыки. Слава богу, композиторы начинают переставать чувствовать себя виноватыми, что не пишут музыку так, как пишут люди в Германии, начинают идти дальше, искать новые дороги, искать настоящую музыку. Из потрясающих композиторов назову, конечно, Хельмута Лахенмана, Беат Фурер, Бенедикта Мейсона, Дьёрдя Куртага, который до сих пор жив. В России есть Алексей Сысоев, Сергей Невский, Дмитрий Курляндский, Алексей Симак, Леонид Десятников, Владимир Тарнопольский. Они все разные, и каждый делает вещи, непохожие ни на что. Я только нескольких назвал, но есть и другие — многие, просто им я лично симпатизирую. Причем все эти композиторы могут противостоять друг другу, не сказать, что все они любят друг друга, но это не имеет значения. Я почти всех дирижировал. Хотя, например, никогда не дирижировал ни одним сочинением Тарнопольского. Но его музыка — очень высококлассная, он — один из лидеров. Есть люди, есть.

Ольга Андреева. Постмодернистская модель искусства предполагала единство понятий копий и подлинника...

Теодор Курентзис. Предполагала — это коммерческая идея, чтобы избавить искусство от авангардности: облегчение материала, чтобы он стал более доступным. Так, хочешь слушать Бетховена — слушай Бетховена в облегчении Джеймса Ласта. Постмодернизм — это именно плохая эстетика, которая происходит от разрушения границ между искусством и созданием синтетических искусств: немножко Интернет, немножко тиражирование — все разрешено. В этом нет ядра, нет формы, как есть у Эсхила и Еврипида, например. Если сказать по правде, что такое настоящее искусство, то это вообще античная трагедия. Нет ничего более прогрессивного, более глубокого, более ритуального. До сих пор не придумали ничего лучше. Прошло две с половиной тысячи лет.

Ольга Андреева. Аутентизм — это попытка двигаться именно в этом направлении?

Теодор Курентзис. Нет. Аутентизм — просто реакция музыканта, проявление иммунитета. Музыкант не может больше переносить, что артисты не играют текст, что совершенно нет изысканности, стилистики и все играется для увеселения публики. Вот мы сидим в кафе, и нужно, чтобы здесь, пока мы говорим, звучала музыка. Аутентизм и делает все, чтобы это была еще не вся музыка. Чтобы было что-то еще — кроме этого. Я тоже стараюсь.

ТОМАС БАЛЬМЕС:

«Реальность — где-то посередине»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПАИСОВА

Томас Бальмес

Елена Паисова. Как вы начали свой путь в кино? Почему решили посвятить себя именно документалистике?

Томас Бальмес. Я всегда знал, что моя профессия будет как-то связана с изображениями, но не знал, будет это фотография, игровое или документальное кино. Фотографию я очень любил и увлекался ею с раннего детства. К сожалению, зарабатывать этим на жизнь очень сложно. Можно, конечно, заниматься коммерческой фотосъемкой или работать для модных журналов, но меня это не привлекало. Также в молодости я снял несколько фильмов о съемках игровых картин, в частности Джеймса Айвори и Микеланджело Антониони. Это было уже ближе к тому, что я хотел делать. В итоге я выбрал документалистику: по-моему, она занимает промежуточное положение между фотографией и игровым кино. Мне нравилось, что она дает возможность делать все что угодно, причем самостоятельно: не нужно ждать, пока студия утвердит бюджет, искать кинозвезд, уговаривать продюсеров — все это кажется мне кошмаром. Меня привлекает свобода и независимость, которую дает документальное кино, а также поразительное разнообразие доступных автору художественных форм и потенциальных тем. Это стимулирует воображение. Я считаю, что неигровое кино обладает уникальными свойствами и возможностями, и в этом плане никакое другое художественное средство не может с ним сравниться. Оно универсально. Окончательно я убедился в этом, сняв свой последний фильм «Малыши». Еще никогда я не брал за основу такую широкую и общезначимую тему.

Еще до того, как я начал снимать кино, я много путешествовал по миру. И уже тогда понял, что никогда не буду работать на какую-то конкретную аудиторию. Я бы просто не смог потратить два года своей жизни на съемки фильма специально для французского зрителя. Поэтому я всегда предпочитаю затрагивать в своих фильмах общечеловеческие темы, понятные людям во всех странах.

Думаю, мой живой интерес к изображению, к визуальным образам зародился еще в детстве. Мой отец преподавал философию, мать — французский язык, сестра работает в издательстве — все они имели дело с текстами, и я всег-

да был окружен книгами и теми, кто их читал. Так что я чувствовал, что должен заняться чем-то другим, тем более что меня всегда завораживали самые разные визуальные образы.

Елена Паисова. В какой киношколе вы учились? Важно ли было для вас получить профессиональное образование?

Томас Бальмес. Я учился в Институте кинематографии (Institut Supérieur d'Etudes Cinématographiques, ISEC), правда, не очень долго. Сначала думал о поступлении в самую крупную киношколу La Fémis, но затем понял, что не

«Образцовое предприятие»

так уж хочу там учиться. Решил поступать в школу Луи Люмьера, где дают сильное техническое образование, но для поступления туда у меня было недостаточно знаний в области химии и электроники.

Уже в девятнадцать лет я начал снимать кино сам и в итоге всему научился на собственном опыте — и режиссуре, и операторскому мастерству, и монтажу. Мне очень повезло, обстоятельства сложились благоприятно для меня, и уже в двадцать три года я смог открыть собственную небольшую компанию TBC Productions и стать совершенно независимым. У меня была своя камера и монтажная установка. Так, фактически с самого начала моей кинокарьеры я мог полностью контролировать съемочный процесс и делать все самостоятельно. Единственный способ распоряжаться своим временем именно так, как ты хочешь, и делать то, что тебе по-настоящему интересно и важно, — быть на сто процентов независимым, потому что бесконечные споры и вынужденные компромиссы с продюсерами мешают работать. И я смог добиться этого. Поначалу, конечно, снимал коммерческие программы для телевидения, фильмы о дикой природе и тому подобное. Так я смог заработать деньги на производство собственных фильмов. Я предварительно продавал свои картины телеканалам, к тому же в то время быстро развивалась индустрия международной копродукции, так что средств мне всегда хватало. Мой последний фильм, в отличие от предыдущих, потребовал больших средств, сравнимых с бюджетами крупных игровых картин, но это для меня исключительный случай.

Елена Паисова. Создается впечатление, что все это далось вам довольно легко.

Томас Бальмес. Нет, начинать было отнюдь не легко. Отчасти мне просто сильно повезло. На протяжении двадцати лет я упорно работал, много раз оказывался в ситуации трудного выбора. Но все сложилось так, что я действительно очень быстро смог обрести независимость и контролировать все стороны кинопроцесса — от съемок до постпродакшн. Режиссура — моя основная деятельность, но кроме нее я вынужден заниматься и другими вещами, чтобы иметь возможность финансировать свои проекты и оставаться независимым.

Так что нельзя сказать, что у меня все получалось легко. Просто у меня есть стратегия, которую я начал разрабатывать еще в ранней молодости и которая до сих пор действует эффективно. Хотя был период, когда я несколько лет упорно боролся с продюсерами, пытаясь получить финансовую поддержку. В то время я боялся рисковать, но эти годы помогли мне наладить нужные связи, и впоследствии все стало немного легче.

Мой первый документальный фильм о съемках картины Антониони «За облаками», который я снял в 1995 году, не принес мне никакой прибыли. Позже на крошечные деньги его купил телеканал ARTE. Следующую мою картину, «Отель «Босния», которую я снимал в Кении в 1996 году, также никто не хотел покупать, поскольку в то время мое имя было никому не известно. Но постепенно им заинтересовались, и он был показан во многих странах. Правда, денег на нем я все равно почти не заработал. А уже дальше мои картины начали покупать предварительно, на стадии проекта.

Это долгий путь, и прежде чем твое творчество начнет приносить прибыль, может пройти много лет. А может и сразу повезти. Я всегда советую молодым кинематографистам, которые хотят снимать документальное кино, найти себе еще одно занятие, которое бы приносило доход и позволяло сохранять независимость. Когда молодые, еще никому не известные режиссеры начинают искать финансовую поддержку у продюсеров, в большинстве случаев им приходится идти на неприятные компромиссы. Им говорят, что нельзя затрагивать такие-то темы, использовать такие-то приемы, ставят разные ограничения, вмешиваются в работу. В результате фильм погибает, и это всегда очень неприятно. Так что цель режиссера не только в том, чтобы научиться снимать кино, но еще и в том, чтобы научиться финансировать свои фильмы самостоятельно и снимать так, как хочет он, не идя ни на какие уступки.

Елена Паисова. Ваше кино продолжает традиции direct cinema, кино, непосредственно фиксирующего происходящее, лишенного каких-либо авторских комментариев. Почему вы выбрали именно этот метод «невмешательства»?

Томас Бальмес. Я не всегда снимаю только так. Например, в картине «Христос приходит к папуасам» есть несколько интервью, хоть их совсем не много. Возможно, я вернусь к форме интервью позже, но сейчас она кажется мне слишком слабой для выражения специфики неигрового кино. Ведь документалистику нельзя сравнить с другими СМИ — радио, телевидением, газетой. Это нечто очень особенное. «Прямое кино» кажется мне формой повествования, наиболее близкой по духу документалистике. Оно позволяет наиболее полно раскрыть уникальные возможности документального кино. Кроме того, чем больше снимаешь, тем чаще поражаешься всему. Когда я использовал в фильме и «прямой» метод, и интервью, я осознавал, что особую радость мне доставляет процесс запечатления реальности, меня завораживали сцены, выхваченные непосредственно из жизни. Я ищу некий баланс между использованием каких-то техник и изображением реальности как таковой и предпочитаю не загромождать фильм выдуманными смыслами или посылами. Я не хочу, чтобы в конце у зрителя сложилось ощущение, что я пытаюсь научить его чему-то, проповедовать какие-то истины, донести до него конкретную идею или создать у него впечатление, что он что-то понял. «Прямое кино» дает свободу, побуждает задавать вопросы, не несет никакого явного послания. Конечно, манипуляция присутствует и здесь — я выстраиваю кадр, монтирую. Но степень манипулирования все равно ниже, чем в случае с интервью, закадровым текстом и другими приемами. Такое кино делает зрителя более активным, вовлекает его, заставляет думать, подвергать сомнениям свою точку зрения, и в этом, по-моему, одна из задач документального кино.

Елена Паисова. Но ведь у вас есть некое субъективное отношение к тому, что вы снимаете. Трудно ли вам отвлечься от своего личного взгляда на происходящее и представить события непредвзято?

Томас Бальмес. У меня есть вполне четкие позиции, я не претендую на абсолютную объективность. Это, безусловно, субъективный взгляд. Но «прямое

кино» дает зрителю больше пространства, воздуха, чем, скажем, картины американца Майкла Мура. Он водит зрителя от одного объекта к другому, как на экскурсии, указывает ему на что-то, и зрителю некуда деться, он обязательно должен услышать то послание — часто довольно упрощенное, — которое заготовил для него режиссер. Иногда мне, правда, нравится смотреть его фильмы, они увлекательные и живые, и, конечно, такое кино тоже должно существовать. Но мне ближе более тонкий и неоднозначный подход, мне нравится задавать вопросы, потому что на самом деле в мире практически нет простых объяснений и однозначных ответов.

Я родился в 1969 году, сразу после революции 1968 года во Франции. Прежде мои родители были типичными буржуа, исповедовали традиционные католические ценности, но после тех майских событий они прониклись идеями марксизма, ленинизма и маоизма, и прежний мир рухнул. Нам с сестрой не разрешалось называть родителей «мама» и «папа», мы не были крещены, ситуация в нашей семье изменилась, и нужно было все переосмысливать, буквально изобретать заново. Я дитя того поколения, и у меня нет четких представлений о чем-либо, ясных ответов, я всегда был вынужден искать их и добиваться всего самостоятельно. Помню, мать сказала мне: «Если хочешь принять какую-то религию, пойди и найди ее сам». Так что, снимая фильмы, я фактически задаю самому себе разные вопросы, на которые в свое время не получил никаких ответов и которые вызывают у меня сомнения. В фильмах о папуасах Новой Гвинеи — это вопросы религии, в «Образцовом предприятии» — этические проблемы и капитализм. В «Малышах» я исследую самые разные проблемы и темы — понятие взросления и семейных отношений в различных культурах, наше отношение к миру и то, как наше материалистическое мировоззрение влияет на воспитание детей. Эти фильмы отражают мое прошлое, являются результатом того воспитания, которое я получил, и поиском ответов на многочисленные вопросы.

Елена Паисова. Вас действительно можно считать исследователем во всех смыслах. В своих фильмах вы изучаете себя и мир вокруг, путешествуете по разным странам, сталкиваетесь с совершенно чуждыми западному человеку культурами. Вас даже сравнивают с Миклухо-Маклаем. Как вам удается избежать типичного взгляда чужака, отвлечься от экзотики и сделать свои фильмы действительно инструментом познания других людей и культур? Есть ли у вас особые методы работы с такими темами? Придерживаетесь ли вы каких-то правил?

Томас Бальмес. Думаю, вообще каждый режиссер должен найти в себе нечто особенное, понять, что именно отличает его взгляд, а затем воплотить его в кино. Мои фильмы, из-за их тематики, могут показаться совсем не личными, но на самом деле они очень личные. Я сталкиваюсь с какими-то ситуациями, которые кажутся мне особенными, или размышляю о чем-то, и так зарождается фильм. Форма и методы уже не так важны. Главное — снимать то, что действительно интересует. Начинающим документалистам я бы дал совет — постараться не думать о том, что хотели бы увидеть зрители, а сосредоточиться на тех особенностях, которые отличают ваш взгляд на мир, на том, что делает ваше отношение к нему уникальным, а затем попытаться перенести свой взгляд на кинематографический объект. А уж потом, может, вы откроете для себя какие-то новые формы.

Меня часто спрашивают о каких-то правилах, и я рассказываю о моем друге, режиссере Викторе Косаковском, работы которого я очень люблю. Виктор написал десять правил документального кино, с которыми я полностью согласен. Особенно с последним, которое гласит: «Не следуйте ни одному из перечисленных мною правил, изобретайте свои собственные». Именно это должен понять каждый режиссер. Приемы и методы — это уже следующий шаг, прежде всего — замысел. У режиссера должна быть своя уникальная узнаваемая манера, и, надеюсь, в моих фильмах помимо приемов «прямого кино» и прочего можно увидеть и нечто другое, что отличает именно мою манеру режиссуры. Я не пытался намеренно добиться узнаваемости, просто старался быть

максимально честным, прежде всего с собой. Если режиссеру это удается, его фильмы всегда будут выделяться из общей массы фильмов, которые сейчас производятся в несметных количествах. Проблема в том, что очень немногие авторы имеют возможность работать свободно. Ситуация усложняется тем, что рынка для документального кино не существует, это печально и очень странно. Есть какие-то точечные фестивали, которые могут открыть для зрителей новые картины. Но в целом положение документального кино незавидное, даже несмотря на разговоры о том, что все не так плохо и множество фильмов выходит на телевидении. Даже в Европе на телевидении можно увидеть лишь фильмы определенного типа, в основном это проекты журналистов, расследования, познавательные фильмы в духе BBC и тому подобное. Но найти там кино, обладающее художественной ценностью, становится все труднее. Например, фильмов Косаковского вы там не увидите. А для меня русская школа документалистики всегда была одним из самых потрясающих явлений. Помню, как смотрел «Хлебный день» Дворцевого и «Беловых» Косаковского — невероятно сильные фильмы, они меня поразили. Мне нравится, что российские режиссеры в каждом своем фильме ищут какую-ту новую форму, по-моему, этот вечный поиск очень характерен для российского кинематографа. В США все построено на конкуренции, каждый режиссер старается опередить других в освещении той или иной темы, их кино очень демонстративно. Большинство крупных американских документальных картин строится по одной схеме, меняется только содержание, форма же почти всегда одна и та же. В России же у каждого автора свой особый подход. Вспомните хотя бы, как Сокуров снимал свой фильм об Эрмитаже одним планом. Меня всегда поражает, какое значение российские режиссеры придают художественной форме, мне их подход очень близок. Иногда форма оказывается даже важнее содержания. Мне кажется, российские документалисты не нуждаются в советах и помощи со стороны, им уже удалось понять суть кино и создать одну из самых сильных школ документалистики в мире. Вчера я разговаривал с Виталием Манским, у него довольно пессимистичный взгляд на нынешнюю ситуацию в неигровом кино. Но для меня Россия всегда была и остается страной с самой богатой и развитой культурой документального кино. Для работы над «Малышами» я пригласил оператора из Монголии, который около двадцати лет назад окончил ВГИК, я мог работать только с ним, поскольку чувствовал, что он способен снимать так, как не сможет никто другой.

«Малыши»

Елена Паисова. Сегодня в документалистике наблюдается тенденция к минимализму, как в плане тем, так и в плане художественных средств, к локализации, сужению. Режиссеры все чаще обращаются к историям отдельных людей, замкнутым пространствам и частным проблемам. Ваши же картины действительно кажутся очень универсальными, вы исследуете какие-то глобальные проблемы, актуальные во всем мире. Не боитесь ли вы, что ваш взгляд может показаться кому-то упрощенным, слишком общим?

Томас Бальмес. Темы, которые я затрагиваю, действительно довольно широкие, но я всегда выбираю точечный подход, не пытаюсь рассказать одновременно десять историй, а раскрываю тему через историю конкретного человека или сообщества, через определенную ситуацию. Я беру универсальную, большую тему и рассматриваю ее словно из угла, это мой личный взгляд.

Мне нравится сочетание универсальности и частного подхода. Исключение, возможно, я сделал в фильме «Махараджа бургер», который практически полностью состоит из интервью со множеством людей. Но в остальных картинах я сосредоточивал внимание на нескольких героях, через которых и велось повествование. Так что моя идея в том, чтобы выбрать определенный ракурс и, будучи немногословным, рассказать о многом. Рассуждая об этических проблемах и капитализме, я отправляюсь в Китай и снимаю работу одной конкретной фабрики. Подготовка к съемкам «Образцового предприятия»

«В ожидании Иисуса»

длилась довольно долго, но сам фильм я снял всего за один день. Так что с какой-то стороны это и очень просто. Я хочу сказать, что нужно говорить просто, даже если имеешь дело со сложной темой.

Я считаю, что не каждая страна или ситуация может служить иллюстрацией какого-либо универсального сюжета. К примеру, я никогда бы не стал снимать картину во Франции, поскольку считаю ее слишком специфической страной. Возможно, то же можно сказать и о России. И, может быть, российским режиссерам тоже стоит начать больше путешествовать по разным странам. Можно снять какую-то историю в одной стране, и фильм будет понятен и близок только зрителям этой страны, а можно снять то же самое в другой, и картина будет понятна людям во всем мире. Мне кажется, разные культуры обладают разными типами и степенью универсальности. Это удивительно. Например, Папуа — Новая Гвинея — экзотическая для нас страна, история, культура и отношения между людьми в ней кажутся нам чуждыми, на самом деле это потрясающе универсальная страна, с которой у нас много общего. Каждый раз, когда я отправляюсь в такие, казалось бы, экзотические страны, я нахожу что-то, что связывает нас, объединяет на общечеловеческом уровне. Когда я снимаю кино в Папуа — Новой Гвинее, я не только любуюсь чужеземной культурой — я все-таки снимаю не антропологический фильм, — но и пытаюсь показать, как в этот далекий мир проникают западные идеи, как устанавливается связь этих племен с западным миром. В случае с папуасами воплощением Запада становится христианский священник, в случае с Кенией — боснийские солдаты. Через эти фильмы мы рассматриваем не только чужую культуру, но и самих себя. Глядя на жителей других стран, мы в то же время постоянно сопоставляем себя с ними, это такая систематически меняющаяся антропологическая позиция — они смотрят на нас, мы — на них и в то же время на себя, словно глядим в особое зеркало. В «Малышах» я не просто показываю экзотических младенцев, а противопоставляю западную культуру другим, непривычным и непонятным нам. Я не хочу быть только наблюдателем, всегда чувствую, что должен установить связь между тем, что я снимаю,

и нашим западным миром, чтобы суметь донести что-то важное, чтобы западный человек понял меня.

Елена Паисова. Как вы решаете этические вопросы, возникающие в процессе съемок? Чувствуете ли вы, что несете определенную ответственность перед теми, кого снимаете? И устанавливаете ли некие границы, которые не позволяете себе нарушить?

Томас Бальмес. После премьеры картины «Христос приходит к папуасам» меня постоянно спрашивали, почему я не выключил камеру и не помог этим людям, не объяснил, что сам факт крещения не сделает их лучше, почему не отговорил их от принятия христианства. Подобные провокационные вопросы, конечно, несколько выбивают меня из колеи. Но я считаю, в документалистике не существует каких-то установленных правил поведения, моральных и этических кодексов. Конечно, если бы рядом умирал человек, я бы кинулся ему помогать, а не снимал бы его мучения, хотя кто-то поступил бы иначе.

В «Малышах» есть сцена, в которой ребенок идет по монгольской степи, а вокруг — стада коров. После показа картины некоторые зрители говорили, что я сумасшедший, раз не помог малышу и не вытащил его оттуда. Но когда мы снимали эпизод, мать ребенка была совершенно спокойна, да и я тоже, и всем это казалось нормальным. Просто с нашей точки зрения такая ситуация воспринимается как опасность. Так что жестких правил тут быть не может. Я всегда стараюсь обдумывать ситуацию на месте и действовать согласно обстоятельствам.

Один мой приятель снял фильм о деятельности африканской полиции в Кот-д'Ивуаре, следил за ходом расследования убийства полицейского и наблюдал, как полиция истязала подозреваемых. Кадры и правда были ужасающие. Фильм показали в Амстердаме, и многие люди стали оскорблять режиссера, называли его поведение бесчеловечным. Кричали: «Как вы могли это сделать? Почему вы не помогли этим несчастным?» Это очень наивная реакция. Известно, что в Африке такие вещи происходят ежедневно. Можно было отложить камеру и спасти одного человека из сотен. Но фильм может стать более эффективным средством в борьбе с такими действиями — его можно представить как доказательство Еврокомиссии и тем самым помочь решить проблему на более высоком уровне. Так что иногда кино может стать действенным оружием, способным изменить существующее положение. Но я бы не стал систематически отстаивать эту идею. В каждой конкретной ситуации режиссер сам должен думать, как ему лучше поступить. У меня тоже возникали моральные дилеммы. Меня часто обвиняли в том, что я зарабатываю миллионы, снимая бедных полудиких людей, что я использую их. Это тоже очень непростая ситуация, но единственно верного решения тут тоже быть не может.

Один мой друг — режиссер из Австралии — снял в Папуа — Новой Гвинее прекрасный фильм «Первый контакт» о первых связях белых людей с местным населением в 60-е годы. Он снимал то же племя, что впоследствии и я. Его картина получила множество наград на фестивалях по всему миру. Счастливый режиссер пожертвовал этому племени сто тысяч долларов, полученных с доходов от проката картины. И на следующий день люди накупили автоматов Калашникова и напали на соседнее племя, с которым у них был конфликт, — в результате погибли сотни людей. Так что в таких ситуациях очень сложно решать вопросы, связанные с деньгами. Как, впрочем, трудно иметь дело и с самой реальностью, с людьми, которых ты снимаешь, которые не обязаны тебе подыгрывать и менять свой уклад жизни. Я всегда стараюсь находить способы отблагодарить тех, кого снимаю, компенсировать им возможные неудобства, связанные со съемками. Но нужно тщательно обдумывать свои действия, поскольку иногда они могут только навредить людям и стать причиной конфликтов.

Елена Паисова. Снимая фильмы, задумываетесь ли вы о том, какую реакцию они могут вызвать у аудитории и какой резонанс могут иметь в обществе в целом? Считаете ли, что ваши картины могут повлиять на какие-то важные процессы в жизни общества или отдельных людей?

Томас Бальмес. Да, конечно, я об этом думаю. И уверен, что они оказывают влияние на людей так же, как и любые реальные отношения между людьми во всем мире вообще. В первую очередь я снимаю фильмы для себя, но при этом надеюсь, что они если и не изменят что-то в отношениях людей, то хотя бы станут неким смысловым зерном, зачатком, способным пробудить в людях желание размышлять. Одним из самых поразительных и приятных отзывов на фильм «Малыши» стало для меня письмо одной американки, которое я получил после премьеры картины в США. Она написала, что ее сын предложил ей пойти на этот фильм и, вернувшись из кинотеатра, они долго беседовали, обсуждали увиденное. Сын сказал, что теперь хочет путешествовать, они вместе начали читать книги о разных странах. То есть мой фильм пробудил в них желание действовать. И это лучшее, что можно сделать. На большее я не претендую. Я ни в коем случае не хочу, чтобы мои картины воспринимались как некие нравоучения, готовые выводы по какому-либо вопросу, этого я опасаюсь больше всего. Воздействие кино — очень тонкий и запутанный процесс. Поэтому в своих картинах я избегаю категоричных суждений, стараюсь относиться к фиксируемым событиям непредвзято и не упрощать смысл происходящего. Все мои фильмы можно трактовать по-разному. «Христос приходит к папуасам» получил множество призов на светских фестивалях, его даже называли лучшим антирелигиозным фильмом, в то же время другие говорили о нем как о фильме, пропагандирующем христианские ценности. И та, и другая точки зрения по-своему справедливы. Реальность же где-то посередине. Фильм показывает, что все это не так просто, как может показаться сначала. С одной стороны, впервые в истории Папуа — Новой Гвинеи женщина получила право публично высказывать свое мнение, заняла ответственное положение в сообществе, христианство сплотило людей, и в этом плане его влияние, безусловно, положительно сказалось на жизни племени. Но в то же время оно породило и конфликты, которых не было раньше, этого нельзя отрицать.

Мне всегда интересны неоднозначные, сложные и противоречивые темы. Я никогда не стану снимать кино о чем-то, что влечет за собой слишком очевидные выводы, поскольку в таком случае кино превращается в откровенную пропаганду, что противоречит моему понимаю документального кино. Например, я никогда не стану снимать фильм о второй мировой войне или о каком-то событии, по отношению к которому сомнения неуместны. Меня увлекают более неочевидные вещи. В «Образцовом предприятии» я пытался исследовать возможность взаимосвязи капитализма и морали на примере одной китайской фабрики, работающей на крупную западную компанию. Я поставил под сомнение тот факт, что Запад эксплуатирует несчастных китайских работников, платя им всего два доллара в неделю, а также другие распространенные убеждения. Эта тема гораздо более неоднозначная, чем может показаться на первый взгляд. Когда фильм вышел в США, одна журналистка из газеты New York Times сразу назвала его чистой пропагандой бренда Nokia. Другие же, напротив, говорили, что это резкая критика в адрес бренда. И мои фильмы всегда предполагают существование разных, иногда прямо противоположных точек зрения. Можно считать это их недостатком или, наоборот, достоинством, но таков уж мой подход.

Елена Паисова. Черпали ли вы на начальном этапе вдохновение в игровых фильмах? Находите ли в них для себя какие-то новые идеи, помогающие вам как документалисту?

Томас Бальмес. Я очень люблю кино, всегда смотрел много самых разных фильмов. Но не могу сказать, что игровое кино вдохновляет меня в моей нынешней работе. Возможно, когда-нибудь мне захочется снять фильм на стыке игрового и документального, нечто вроде того, что сделал Дворцевой в «Тюльпане». Это великолепный пример слияния и взаимоперетекания одного типа киноискусства в другой, но на самом деле он все же ближе к документальному кино. Грань между вымыслом и реальностью в нем практически стерта, но от этого он обретает невероятную силу.

Хотя, мне кажется, в моих фильмах все равно чувствуется влияние игрового кино — в построении кадра, в монтаже неизбежно возникают какие-то аллюзии. Я начал ходить в кино еще будучи совсем маленьким и, конечно, смотрел гораздо больше игровых картин, чем документальных. С шести лет родители начали регулярно брать меня с собой в кино, вместе с ними я смотрел фильмы Годара, Антониони, Эйзенштейна и других классиков. Нас с сестрой никогда не водили на детские фильмы, родители относились к нам не как к детям, а как к вполне полноценным взрослым людям. Помню, когда мне было двенадцать, мать впервые спросила меня, не хочу ли я посмотреть какой-нибудь детский фильм, и я ответил, что хотел бы пойти на «Человека-паука», это было в 80-е годы. И мне было стыдно признаться в таком «детском» желании. Но я благодарен родителям, потому что они привили мне вкус к хорошему кино с ранних лет, и во многом именно это кино сформировало меня как личность. Думаю, в плане режиссуры особое влияние на меня оказал Антониони.

Елена Паисова. Как вам кажется, почему при таких широких возможностях сегодня так мало по-настоящему хорошего документального кино, которое можно назвать художественным? Ведь сегодня не снимает только ленивый.

Томас Бальмес. Очень немногие снимают кино, чтобы что-то сказать, показать свое восприятие мира. Они стараются сделать нечто поразительное, вызывающее — с точки зрения формы или сюжета. Интернет и новые технологии только провоцируют режиссеров. Но попытаться выразить свой взгляд и трансформировать его в историю — совсем другое дело, и немногие этим занимаются. Важно найти баланс между своими идеями, взглядами и формой и содержанием фильма, на это требуется время, нужно учиться размышлять.

«Малышей» я снимал два года, фактически в одиночку, а фильм оказался невероятно успешным. Главная трудность работы документалиста в том, что на создание фильма уходит очень много времени, требуются огромное терпение и упорство, чтобы продолжать работать, зная, что шансы показать фильм в широком прокате очень малы.

Елена Паисова. Вы уже думаете о новых проектах?

Томас Бальмес. Сейчас мне сорок один год, за двадцать лет я снял семь фильмов, не так уж много. Я пока не уверен, чем займусь дальше. Хотя несколько идей у меня есть. Я хочу исследовать изменение человеческого сознания под влиянием телевидения и изображений вообще. Конечно, в некоторых странах телевидение уже отошло на второй план, его заменил Интернет, но ведь это тоже экран с изображениями. Так что это будет исследование влияния особой экранной культуры на человека. Но сначала мне нужно найти какую-то частную историю, с помощью которой я смогу раскрыть эту огромную тему.

По-моему, в кино эта проблема практически не освещается. Телевидение заметно меняет наш образ мышления, но, похоже, никого это особенно не беспокоит. И это поразительно. Мы видим сильнейшие изменения в сознании человека, а практически никто не задумывается об этом. Мне кажется, мир сейчас пребывает в состоянии глубокой депрессии именно потому, что нам постоянно приходится поглощать и перерабатывать огромное количество информации. Сам мир и люди не становятся хуже, но навязывание информации действует на нас угнетающе. Наш мозг вынужден работать постоянно, нам внушают, что мы должны следить за всем, что происходит вокруг. Ресурсы памяти и внимания истощаются. У нас уже нет времени на обдумывание того, что мы узнали, потому что в следующее мгновение мы узнаем что-то новое и должны снова переключать внимание.

В связи с этим я очень рад, что такой фильм, как «Малыши», имел успех в разных странах, потому что это очень медленный фильм. В нем есть планы по две с половиной минуты, что очень нехарактерно для современного кино, особенно американского. В своих фильмах я хочу хоть немного замедлить бешеный ритм жизни, в котором мы сегодня живем, и вернуть зрителю ощущение «протекания» реального времени.

БОГДАН ДЖОРДЖЕ АПЕТРИ:

«Живу где-то между двумя мирами»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Богдан Джордже Апетри

Живущий в Нью-Йорке румын Богдан Джордже Апетри снял пока что только один полнометражный фильм «Окраина». Тем не менее дебют оказался удачным. Эта картина была представлена в конкурсе фестиваля современного кино «2 in 1» и с успехом демонстрировалась на международных фестивалях в Локарно, Котбусе и Вене (на последнем фильм получил приз ФИПРЕССИ). Действие «Окраины» разворачивается в современном Бухаресте. Главная героиня решает воспользоваться суточным «отпуском» из тюрьмы, чтобы сбежать из Румынии и начать новую жизнь. За эти 24 часа ее ждут три важные встречи — с братом, бывшим любовником и собственным сыном, живущим в детском доме. Однако героиня обретет печальное осознание своего полнейшего одиночества.

Несмотря на то что сам Апетри не считает себя типичным представителем румынской «новой волны», фильм «Окраина» оказался неожиданно созвучен картинам других представителей ставшего ныне модным региона. Возможно, это отчасти заслуга Кристиана Мунджу, которому принадлежала идея сценария «Окраина».

Анжелика Артюх. Чем вы занимались до того, как начали снимать кино?
Богдан Джордже Апетри. Это длинная история, но попробую рассказать покороче. Прежде чем стать режиссером, я работал юристом. Поступил в юридическую школу в Румынии, хотя еще до вступительных экзаменов знал, что на самом деле хочу быть кинорежиссером. Но я был уверен, что в восемнадцать лет слишком рано начинать заниматься режиссурой. Решил, что лучше закончить какой-нибудь обычный университет, а уже потом попробовать поступить в киношколу. Отучившись пять лет на юриста, я затем еще год занимался юридической практикой в адвокатской конторе. Это был замечательный опыт, поскольку я оказался в среде людей, с которыми в обычной жизни вряд ли познакомился бы. Кроме того, я счастлив, поскольку во время обучения встретился со своей будущей женой.

В конце концов в 2001 году я подал документы в киношколу, переехал в Нью-Йорк и начал изучать кино в Колумбийском университете. Там я то-

же учился пять лет и получил два диплома — режиссера и оператора. После киношколы работал как сопродюсер на американском полнометражном фильме «Три двора» Эрика Мендельсона, который получил приз за лучшую режиссуру на фестивале «Санденс» в 2010 году. После этого проекта у меня появилась возможность снять в Румынии фильм «Окраина» по сценарию Кристиана Мунджу.

Анжелика Артюх. В Нью-Йорке вы прожили довольно долго. Какой вы увидели Румынию после своего возвращения? В частности, как восприняли румынскую киноиндустрию?

Богдан Джордже Апетри. Опыт столь долгой жизни вдали от Румынии и в самом деле был для меня очень странным (в Нью-Йорке я живу уже почти десять лет). В 2001 году, когда я уезжал, в нашей киноиндустрии практически ничего не происходило. Отчасти поэтому я стремился уехать и изучать кино за границей. В 2005 и 2006 годах ситуация в румынском кино неожиданно начала меняться, и вскоре из Румынии хлынула лавина хороших фильмов. Естественно, для меня это был огромный сюрприз, и я был счастлив. Предложение снять «Окраину» пришло в самое подходящее время — я как раз искал возможность сделать интересный проект у себя на родине. Этот фильм дал мне шанс открыть для себя румынскую индустрию с новой стороны, познакомиться с людьми, которые создают ее сегодня, они пришли в кино уже после того, как я покинул страну. Я считаю, что наша киноиндустрия определенно изменилась к лучшему. Когда я уезжал, в стране снимались один-два фильма в год, вернувшись же, увидел, что их количество выросло до четырнадцати-пятнадцати. Возможно, со стороны это покажется незначительным ростом, но для Румынии это действительно огромный шаг вперед. Уверен, что количество скоро перейдет в качество.

Анжелика Артюх. Что вы думаете о румынской «новой волне»? И в чем видите ее предпосылки?

Богдан Джордже Апетри. Мне трудно говорить об этом по нескольким причинам. Во-первых, я бы очень хотел, чтобы «новая волна» действительно существовала. Понимаю, что людям со стороны легко говорить о таком явлении, но если смотреть изнутри, это выглядит как чистое стечение обстоятельств. Так уж случилось, что в определенное время несколько режиссеров начали снимать фильмы. Каждый со своими взглядом на жизнь и представлениями о кино, с различным опытом за плечами. Во-вторых, я до сих пор чувствую, что до конца не принадлежу к сообществу румынских кинематографистов. Мне сложно говорить на эту тему, поскольку я не очень хорошо знаю «кухню» румынского кинематографа в сравнении с теми, кто постоянно живет и работает здесь. Я только что закончил свой первый фильм, а как только вернулся в Америку, тут же начал работать в качестве продюсера над новой полнометражной картиной. Ощущаю, что живу где-то между двумя мирами.

Что касается предпосылок румынской «новой волны», могу сказать так: я верю, что и в жизни, и в истории важную роль играет счастливый случай. Большая удача, что целая группа молодых режиссеров стала снимать фильмы примерно в одно и то же время. Конечно, многие мне возразят, но я так чувствую. Честно, не вижу веских внешних причин для появления «новой волны» вроде хороших киношкол, новых путей финансирования кино, неожиданного роста интереса румынской аудитории к отечественному кино и так далее. Хотя понимаю, что прежде чем выстроится правильный взгляд на развитие румынского кино, должно пройти несколько лет. Пока мы находимся в середине некоего процесса и не можем быть объективными.

Анжелика Артюх. Кристиан Мунджу — автор идеи «Окраины». Как вы нашли друг друга?

Богдан Джордже Апетри. История проста. И она вновь подтверждает, что шанс и удача очень важны. Кристиан написал оригинальный сценарий «Окраины» около десяти лет назад, а затем решил, что ставить картину должен кто-то дру-

гой. Он продал его Saga Film — компании, которая в конце концов продюсировала фильм. Пока они выбирали режиссера, Кристиан разыскал меня. Думаю, он видел мои короткометражки, снятые в Колумбийском университете и вышедшие на DVD. Переговоры были недолгими. Я приехал из Нью-Йорка в Бухарест и после недолгих переговоров немедленно начал переписывать сценарий, работать над кастингом, искать места съемок. В общей сложности работа над фильмом заняла у меня полтора года.

Анжелика Артюх. Ваш фильм довольно пессимистичен. Вы показываете мир, где никто никому не верит и не помогает. Здесь мужчины жестоки к женщинам, семейные связи рушатся на глазах. Как воображаемый мир фильма соотносится с реальностью современной Румынии и жизнью румынского общества?

Богдан Джордже Апетри. Я не пытался делать фильм комментарием к румынскому обществу или каким-либо реальным ситуациям в стране. Я всегда придумываю универсальную историю. Она может произойти в любой стране мира. Матильда могла бы жить в Болгарии, Аргентине или Канаде. Конечно, при этом история должна корениться в реалиях той страны, где происходит действие. Но ее ядро, формирующие ее аспекты всегда универсальны. Я уверен, что художественный фильм должен быть именно таким, иначе он может скатиться в дидактику и заставить аудиторию скучать. Что касается пессимистического тона фильма, он обусловлен характером главной героини. Невозможно представить настроение и мир Матильды в радужных тонах. Ее прошлое, ее личность диктуют такого типа историю. В реальной жизни я очень оптимистичный человек, но в своих картинах могу рассказывать разные истории. Посмотрим, каким будет мой следующий фильм.

Анжелика Артюх. Ана Улару в роли Матильды очень хороша. Как вы ее нашли?

Богдан Джордже Апетри. Снова вопрос удачи. Ану я нашел в самый последний день кастинга, который длился четыре месяца. Приехав из Нью-Йорка, я почти не знал румынских актеров и актрис, кроме тех, кого видел в лучших румынских фильмах, которые показывались на фестивалях. Поэтому кастинг в Бухаресте шел у меня очень долго. В конце концов осталось несколько претенденток на роль Матильды. Несмотря на то что они хорошие актрисы, я не был до конца удовлетворен их работой. Неожиданно кто-то порекомендовал мне Ану. Я позвонил ей в последний день. Необыкновенная сила, прекрасная актерская техника, талант и энергия, которые ощущались в ней, даже когда она ничего не делала, — все это убедило меня дать ей эту роль. Я считаю, что мне повезло: большую часть фильма Ана буквально держит на своих плечах. Она участвует во всех сценах, благодаря ей история движется вперед, как локомотив. Уверен, в будущем она сыграет немало хороших ролей.

Анжелика Артюх. Фильм строго разделяется на три части, каждая из которых названа мужским именем: брата, любовника, сына. Матильда хочет наладить отношения с каждым из них, но ее каждый раз отталкивают. Это невольно делает героиню жертвой мужского мира. Вкладывали ли вы подобный смысл в свой фильм или, может, имели в виду что-то другое?

Богдан Джордже Апетри. Как режиссеру мне очень трудно, даже невозможно говорить о значениях фильма. Значений и смыслов столько же, сколько зрителей. У каждого свое личное восприятие и собственные интерпретации. В чем я уверен, так это в том, что фильм всегда лучше своего режиссера, поскольку он живет в людях, которые его смотрят. Они привносят в него больше, чем вкладывает художник.

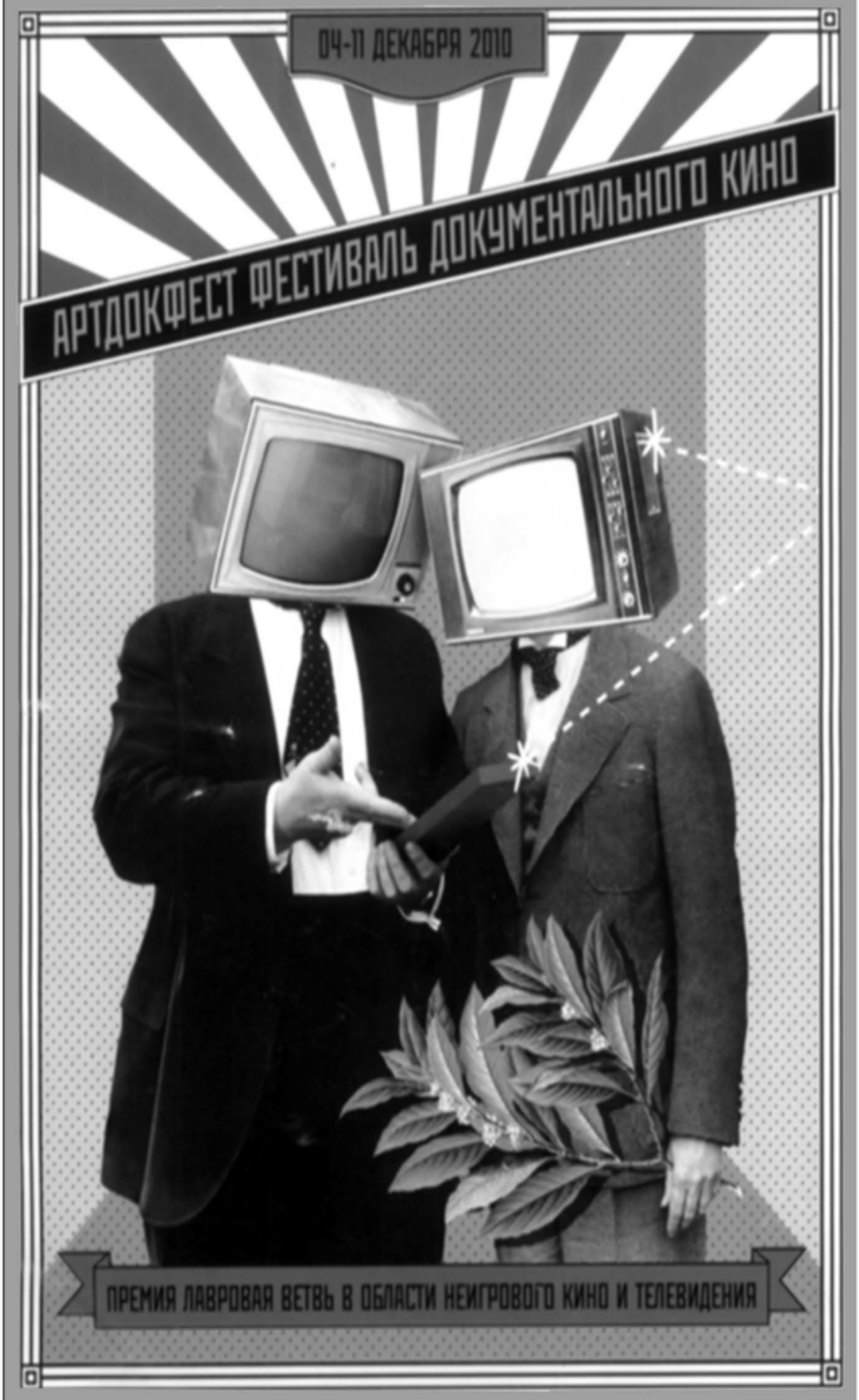
Трехчастная структура принципиальна для моего фильма. Поскольку героине отводится только 24 часа, наличие этих глав дает нам возможность увидеть как можно больше элементов мира Матильды. Первая часть показывает нам ее семью в лице брата, прошлое героини и отношение к ней людей, с которыми она должна бы быть близка. Во второй части мы видим бывшего

любовника и отца ее ребенка — другую сторону жизни. Третья часть, в центре которой сын героини, — это не только мимолетный взгляд в прошлое, но также ее стремление к возможному будущему. Все эти главы раскрывают различные стороны жизни и характера Матильды, так что к финалу возникает более или менее целостный образ. Структура очень помогает в выстраивании драматургии фильма. Очевидно, что развитие конфликта между женским характером и тремя мужскими делает историю саму по себе интересной. Но раскрытие актуальных смыслов, проистекающих из этого конфликта, я все же предоставил бы зрителям.

«Окраина»

Анжелика Артюх. Все части начинаются практически с одинаковой композиции и ситуации — Матильда идет по улице, входит в дом, идет по коридору, останавливается возле двери, чтобы встретить очередного мужчину. Почему вы избираете столь классическую структуру? Не кажется ли вам, что при таком раскладе возникает ощущение, что главная героиня все время ходит по кругу?

Богдан Джордже Апетри. Я придаю большое значение видимой структуре фильма, которая создает и атмосферу драматизма. Идеи топтания на месте, неизменности, безысходности действительно просматриваются в «Окраине». Люди вроде Матильды часто оказываются внутри некоего порочного круга, для них изменить свою жизнь — большая проблема, даже если они очень стараются. В финале эта безысходность становится реально осязаемой, несмотря на то что героиня прилагает огромные усилия, отчаянно пытается разрешить свое положение. Когда люди не могут изменить ничего в своей жизни и не понимают, почему, они обвиняют в этом себя или внешний мир, или и то, и другое. Но в чем истинные причины этой беспомощности и существуют ли они вообще? Надеюсь, для зрителей фильм оставит этот вопрос открытым.


04-11 ДЕКАБРЯ 2010
АРТДОКФЕСТ ФЕСТИВАЛЬ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО
ПРЕМИЯ ЛАВРОВАЯ ВЕТВЬ В ОБЛАСТИ НЕИГРОВОГО КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Имеет ли doc право на art?

«Круглый стол» под несколько провокационным, но концептуальным названием был проведен в декабре журналом «Искусство кино» совместно с фестивалем «Артдокфест». Были приглашены участники конкурсной и иных программ фестиваля: режиссеры-документалисты Александр Белобоков, Андрей Грязев, Александр Кузнецов, Ежи Слядковский, Марина Разбежкина, Александр Расторгуев, кинокритики Зара Абдуллаева, Виктория Белопольская. «Круглый стол» вели Даниил Дондурей, главный редактор журнала «Искусство кино», и Виталий Манский, президент фестиваля «Артдокфест».

Даниил Дондурей. В последнее время наш журнал много пишет о документальном кино. Это связано с осмыслением тех мутаций, которые, на наш взгляд, идут в современном кинематографе, в частности — в связи со стиранием границ между игровыми и неигровыми фильмами, а также с трансформациями, происходящими в самой документалистике. Они касаются нового понимания хроники, достоверности, героя, придуманного/непридуманного, освоения новой природы интереса к доку в самом игровом кино. Тут и реакции собственно коммерческого толка, в том числе движение в сторону «суперфикшн», обращение к подросткам, к 3D, к разного рода жанровым и структурным сломам, к тому, что, среди прочего, пришельцы, фрики, маньяки — все они теперь замечательные живые люди. Вполне реальные, достоверные. И уже интересно наблюдать за тем, как кассовое кино стремительно и ловко осваивает происходящие в искусстве сдвиги.

Кажется, что в последние несколько лет многое сдвинулось в этом пространстве, буквально как в геологии: сошлись со всех мест тектонические плиты, разные пласты содержательных контекстов. Они вдруг стали подвижными, стали обновляться. Теперь непонятно, что такое автор, реальность, достоверность, реконструкция, инсценировка. Здесь нужно упомянуть об одном мощном игроке этого рынка, в противостоянии с которым и задуман фестиваль «Артдокфест», — о телевидении, которое на кинематографический праздник приходит со своими ядами. Беспрецедентно коммерческое, оно ничего другого не знает и знать не хочет. Обращенное исключительно к добыванию рейтинга, огромных зрительских аудиторий посредством «негативной селекции», оно спешит сделать так, чтобы люди не отключали телевизор ни при каких условиях. И никаких других задач там нет: ни художественных, ни человеческих, ни моральных, ни документальных — никаких.

Есть еще один мощный фактор, влияющий на мутации в сфере неигрового кино, — полное отсутствие зрителей, а вместе с этим и проблема денег.

«Фрагменты интимной жизни Натальи Расстригиной», режиссер Александр Белобоков

Одновременно возникает и активно действует такой мощнейший институт, как фестивальное движение, у которого свои особые законы. В неигровом кино оно не сопровождает проблему кассы, как это происходит в игровом. Здесь, по крайней мере в России, зрителей нет.

Зара Абдуллаева. Во всем мире они есть, у нас — нет.

Д.Дондурей. Но мы тут говорим про фильмы, снятые на русском языке, про наше документальное кино. Одно дело, когда человек приходит в любой из тысяч частных фондов, связанных с финансированием культуры в США, и другое — когда приходишь к товарищу российского вице-премьера. Это другие процессы, иные связи, зависимости — отношения.

Телевидение защищается от того, чтобы демонстрируемое там неигровое кино объявляли только телевизионным. Будучи важнейшим союзником государства и бизнеса, продюсеры не хотят, чтобы это обстоятельство обсуждалось, как-то рефлексировалось. Поэтому делают вид, что снимают настоящее неигровое кино, но оно, безусловно, лишь «как бы документальное». В современной многосложной ситуации одни стенки разъединений уничтожаются, а где-то, наоборот, восстанавливаются. Может быть, я не прав, но в нашей стране пока не предполагается перспектив выхода кино к публике. Это ведь специальная и огромная работа. Я убежден, что документальное кино требует от зрителя в сто раз большей подготовленности, интеллектуальных усилий, чем игровое. Тут происходит то же самое, что и в изобразительном искусстве: современное ИЗО, так же как и современную музыку, художественно неподготовленные люди вообще воспринимать не способны. Необходимы такие навыки понимания, расшифровки сложных кодов, к которым подавляющее большинство совсем не готово. Вот и документальное кино сегодня требует от публики большой эстетической изощренности, особых умений смотрения, обучению которым никто не занимается. Таких институций у нас нет, телепрограмм таких нет, в школах и вузах ничего подобного нет. Сами документалисты не могут, естественно, прорваться в эфир через заборы телебизнесменов. Вот повезло читателям нашей страны: сестра господина Прохорова — филолог и любит книжки. Могла ведь любить кино. В ту минуту, когда она поступила на филфак, а ее брат еще был ребенком, отечественному книгоиздательскому делу выпал счастливый билет. В российской киноиндустрии такого человека нет, судя по тому, что сейчас здесь происходит. И никаких надежд на улучшение положения вещей нет. Есть отдельные люди, преданные искус-

ству бойцы, можно сказать, энтузиасты — согласитесь, чудесное полузабытое советское слово.

Как-то держат профессиональное пространство только фестивали. Они сохраняют критерии, они заказывают и привозят фильмы, показывают их. Мы, конечно, трезвые люди, и, когда забит один зал на шестьдесят или другой на шестьсот человек, не будем утверждать, что страна бросилась смотреть документальное кино. Мы знаем, что это всего лишь маленькая конкретная ситуация в пятнадцатимиллионном городе.

Как видятся эстетические, какие-то другие процессы в этом виде художественной культуры сегодня? Имеет ли документальное кино некие собственные перспективы, отличные от игрового кино, которое сегодня в России также находится в кризисе? Для тех, кто не знает, интерес к российскому кино у нас в этом году упал примерно на сорок процентов. Это гигантский слом. Люди уже не смотрят ни отечественную продукцию в 3D, ни коммерцию, ни блокбастеры — ни-че-го. Полностью изживается интерес к российскому кино как таковому. Да и перспективы здесь печальны. Имеет ли документальное кино право на какие-то дополнительные возможности в связи с увеличивающимися функциональными обязательствами? В связи, скажем, с его влиянием на кино игровое, или с его разводом с телевидением, или с усиливающейся конкуренцией на международных фестивалях. Теперь уже документалистам, снимающим настоящие фильмы, мало рассчитывать только на внутрироссийские смотры. У них здесь почти нет шансов найти аудиторию, если они не будут на равных конкурировать с фильмами, которые были произведены в других странах, созданных в других условиях, на другие деньги, пребывающих в других контекстах.

Марина Разбежкина. Совсем недавно я вернулась с питчинга в Амстердаме, где выступала впервые в качестве продюсера своей студентки. Для меня это очень важный опыт. Я поняла, что наши студенты остаются в безвоздушном пространстве. Из нескольких выпусков у меня есть человек пятнадцать, которым я доверила бы деньги, для того чтобы они сняли свое кино. Но этих де-

«Водочный завод», режиссер Ежи Слядковский

нег нет, их никто не выделяет. Это большая драма. Не потому, что им не на что жить, они все как-то пристроены, работают, в общем, не умирают на обочине. Но они не могут снимать картины, потому что на это, даже при минимальной аппаратуре, нужен какой-то бюджет. Надо куда-то поехать, как-то там существовать. И мне очень жаль, что студенты, среди которых есть способные молодые люди, просто исчезают в пространстве российской жизни, потому что никому не нужны. Поэтому мы создали студию, чтобы поддерживать своих выпускников.

И вот мой первый опыт питчинга в Амстердаме, продюсерско-промоутерского. Я там встретилась с комишн-эдитором, с руководителями документальных слотов на больших каналах и поразилась их огромному интересу к нам. Я понимаю, что это некоторая игра, особая ситуация и мы одинаково в одну и ту же игру играем. Но количество людей, которых интересует российское кино, вовсе не политическое и не обязательно социальное, а которое хоть как-то рассказывает о России, впечатляет. Они не знают о нас ничего. Мы стали закрытым миром. Вроде бы границы открыты, но на самом деле они сегодня замурованы. Организаторы питчинга говорят: «Давно не было русских». В этом году от нашей страны участвовало всего два фильма: Сергей Мирошниченко со своим документальным сериалом и мы. Там же я поговорила с Даниелем Хамдамовым, который на ARTE заведует слотом «ультра-арт-док-кино». Мне, в общем, было очень интересно, и я спросила: что он имеет в виду, что такое «арт-док» для них, кого они отбирают? Он очень долго думал и сказал: «Понимаешь, ну вот это Сергей Дворцевой». Я в ответ: «Мы тоже его любим, но ведь российское искусство — это не только он. Есть много самых разных культурных вариантов кино, которые можно считать «артом». Я спросила его также: «Синема-верите» интересует?» «Нет, «синема-верите» больше не интересует никого», — сказал этот специалист по «ультра-арт-док». Закрылся в Париже последний институт, который тридцать лет еле-еле влачил жалкое существование.

Из разговоров с другими комишн-эдиторами я поняла, что это не совсем так. Их интересует синема-верите, а вот все чудовищные форматы отечественного телевидения совершенно не работают на Западе. Им не нужны закадровые тексты, музыка за кадром, обычное обеспечение — те костыли, без которых сегодня нельзя попасть на наше телевидение. Я непременно спрашивала их об этом, но это вызывало смех. Вот у нас в школе камера, студенты работают без штатива, это принцип обучения, он не означает, что я запрещаю штатив вообще, но в течение года, пока они учатся, я штатив у них отнимаю. Ты и камера — один на один. Это вообще стопроцентно авторское кино, когда больше никого нет. Один человек на площадке и один человек работает, поэтому штатив тут мешает во всех отношениях. Камера, кадр немножко дрожат. Спрашиваю европейцев: это может помешать? Они отвечают — нет, у вас, мол хорошая картинка в том фильме, который вы представляли, поэтому дрожащая камера нас не волнует, как все другие параметры, которые считаются отрицательными для нашего телевидения. Выясняется, что все эти «параменты» вовсе не препятствие для западных каналов, и не только французских. У нас было около двадцати разговоров с комишн-эдиторами американских, европейских, скандинавских, японских каналов... И все сказали: нет. Важны лишь художественные особенности фильма, его актуальность, убедительность.

Понимаю, что все полученные в Амстердаме обещания вовсе не адекватны деньгам, здесь я абсолютный реалист, но уже само проявление интереса мою студентку поддержало невероятно. В России подобной установки нет ни к кому. И это чрезвычайно обидно, особенно по отношению к молодым, потому что мы-то уже достаточно взрослые и циничные люди, чтобы не переживать по поводу отсутствия интереса к нам. А вот они большей частью еще не так циничны.

Меня сейчас больше интересует школьное образование — то, чем я зани-

маюсь, нежели моя собственная работа. Про себя я уже что-то понимаю, но мне хочется осознать, как их учить. Меня очень смутили в девятом номере «Искусства кино» разговоры про питерский фестиваль «Послание человеку». У меня было ощущение, что я достала журнал тридцатилетней давности. Понимаю, что респондент имеет право высказывать любые мысли, даже такого постыдного типа, что «Запад ждет нашей грязи», но корреспондент, который с ним работает, должен высказывать, на мой взгляд, и свое мнение, более компетентное.

Отсутствие экспертного мнения — тоже одна из огромных проблем в документальном кинематографе. Если в игровом кино оно еще как-то существует — там просто много критиков, — то тех, кто занимается документальным кино, чрезвычайно мало. Вот мы с Викторией Белопольской часто не сходимся в оценках фильмов, но мне с ней чрезвычайно интересно спорить, потому что я знаю, что она человек осведомленный, у нее огромные знания документального кинематографа, и я понимаю те позиции, на которых она стоит. Они, к счастью, не наивно социально-публицистические: дескать, на Западе ждут от нас дикости, грязи. Это неправда. Там абсолютно вменяемые люди, они ждут от нас просто хорошее кино — чтоб оно внятно рассказало о стране, о которой они перестали что-нибудь понимать.

Д.Дондурей. Вы правы. У нас плохо с профессиональной критикой. Мало людей, которые смотрят неигровое кино и могут писать о нем. К сожалению, мы все это тоже чувствуем, когда нужно просто заказать рецензию...

З.Абдуллаева. Хотят писать люди заинтересованные, но некомпетентные, отсутствие конкуренции ведет к тому, что их статьи, к сожалению, публикуют.

М.Разбежкина. Мне кажется, вы могли бы собрать вокруг себя группу молодых, которые научились бы этот материал смотреть, подавать, комментировать, в этом вариться, могли бы как-то сами себя воспитывать. Серьезно. Потому что сам себя все-таки не проанализируешь, будем говорить так. У англичан, у французов да везде так было. Ну а где еще их готовить, этих критиков, если не в «Искусстве кино»?

Виталий Манский. Мне кажется, что проблема куда более узкая, но при этом и более страшная. Здесь прозвучала фраза, что у нашего общества нет запроса. Но, собственно говоря, нет и самого общества, но это отдельная песня, которую нам петь и петь и, видимо, не допеть. Я хочу сказать о том, что у общества нет понимания того, что такое авторская арт-документалистика. Обратите внимание: телевидение для себя абсолютно точно и окончательно решило этот вопрос. Его не интересуют авторские художественные фильмы. Точка, тема закрыта. Но существует Министерство культуры, которое, казалось бы, отвечает за культуру. Однако посмотрите слоты, которые выделяются на поддержку документального кино. Как они сформулированы? «Борьба с подростковой наркоманией». Заявки на этот слот: название фильма — «Борьба с подростковой наркоманией», содержание — «Фильм рассказывает о борьбе с подростковой наркоманией». Это значит, что общество и государство относятся к документальному кинематографу как к некоей прикладной функции. И если вдруг появится фильм, к примеру, «День шахтера» Андрея Грязева или «Следующее воскресение» Олега Морозова, то это будет недоразумением для государства. Ведь оно такое кино не заказывало и не поддерживало. И общество это кино тоже не ждет. Это всегда нежданное кино.

Мы потеряли само определение «документальное кино». В принципе. Имеет ли «док» право на «арт»? Это ведь вопрос. Или это некий слепок реальности, протокол, функция?.. Вот с чем нужно разобраться. Потому что основные претензии, которые возникают к авторскому документальному кино: «Ну подождите, это было не так, не то, помимо этого есть...» А у вас в результате монтажа получилось то, что получилось. И вообще, ваш художественный вымысел — избирателен, а на самом деле там все по-другому. В городе, где выпускается водка, еще и прекрасные автобусы ходят, кроме этого «пазика». И в «Дне шахтера» не все колются, а есть еще замечательный кружок «Умелые

руки», а в Ростове-на-Дону не все живут в бараках, там есть ресторан «Фишка», где Путина кормят прекрасной рыбой. Тебе внушают, что ты создаешь совершенно не тот образ реальности. Это какое-то субъективное, индивидуальное преломление ощущений, которые не соответствуют статистическим данным роста уровня жизни и благосостояния в ростовском регионе.

Андрей Грязев. Продолжу про питчинги. Я закончил учиться всего два года назад и в кино недолго. Снял первый фильм буквально «на коленке», второй уже как-то более осознанно, и сейчас, когда была премьера в Лейпциге, ко мне подходит один продюсер и говорит: «Тебе деньги нужны? Хочешь, я тебе расскажу, как делается кино по правилам?» Интересно послушать, как это делается в нормальной, человеческой Европе. Он: «Ты пишешь заявку, мы едем на питчинг, там выделяют пятьдесят тысяч долларов, потом мы продаем права на каналы, еще столько же добавляют, я тебе, ты мне — всё, фильм готов». Я: «Извините, а если у меня фильм бесплатный?» Он: «Как это? Такое невозможно». Я объясняю, сколько стоила моя картина: там практически ничего нет. Один проезд на автобусе. Стою и слушаю. Не могу понять, в чем подвох, чего этот человек хочет. Пытаюсь от него отвязаться и начинаю говорить: «Вы знаете, я снимаю такое социальное кино, которое у нас не покажут никогда». Он: «Зато у нас покажут». Я: «Хорошо, но у меня социалка, да она еще уходит в политическую плоскость...» Он: «Ничего страшного, мы покажем в ночное время. Раз телевидение покупает права, мы найдем, где показать». Не знаю, как от него отвязаться, утверждаю: я неизвестный человек, меня в России никто не знает, придут, посмотрят пятьдесят человек, и все. Он: «Но у тебя же есть имя». Спрашиваю: «Какое?» «Ты был два раза подряд на фестивале в Лейпциге» — «Ну и что?» — «Это круто».

З.Абдуллаева. Так вы отбились от денег?

А.Грязев. Сказал, что подумаю, потому что не знаю, как все это делается. Если бы мне в России предложили что-либо подобное, наверное, я бы согласился. Вы знаете, я третий фильм практически уже сделал и буду заниматься своим любимым делом.

«Территориялюбви», режиссер Александр Кузнецов

«День шахтера», режиссер Андрей Грязев

В.Манский. А что это такое — твое любимое дело?

А.Грязев. Я спортсмен, фигурист, на льду провел двадцать пять лет, а в кино только два года. Кто я больше? Пока документальное кино для меня хобби, потому что оно почти ничего не приносит, ну, только на фестивалях, при этом занимает очень много времени. Но когда я понимаю, что меня вообще в сегодняшней жизни интересуют действительно острые сюжеты, а именно их я и снимаю, я сразу попадаю в тупик. Это никто не будет смотреть, об этом даже и слышать не хотят.

Д.Дондурей. Ну а что же вы, Андрей, про Байкал могли бы снимать для немецких туристов. Сразу все каналы мира приобрели бы. Я видел на книжной ярмарке non-fiction книгу для иностранных туристов «Приезжайте в Россию». Ее просто рвали, как пирожки в голодное время.

А.Грязев. Я много гастролировал по всему миру, знаю, как живут в Эквадоре, в Колумбии, в Мексике. И в Европе... Но когда поездил по России, ужаснулся! Мне стало страшно, что, оказывается, где-то там, за Кольцевой живут люди. Чем они живут и как?

Д.Дондурей. И никто про это знать не хочет.

А.Грязев. Я хочу про это знать и все-таки буду «стучать» в зрителя.

Д.Дондурей. Но большей частью в Лейпциге...

А.Грязев. Нет, через Лейпциг, через заграницу... действовать здесь.

З.Абдуллаева. Вот вы в Лейпциге на фестивале были, чем отличается ваш взгляд от взгляда европейских режиссеров?

А.Грязев. Приведу пример восприятия моего фильма «Саня и Воробей». Закончился в Лейпциге его показ, прошло обсуждение, на все вопросы я ответил, выхожу из зала, и подбегает маленькая девушка, за рукав теребит, скорее всего, немка, спрашивает: «Скажите, пожалуйста, как живут сейчас ваши герои?» Ей захотелось узнать продолжение истории. Премьера через месяц на «Артдокфесте». Не хочу сказать, что меня здесь плохо принимают, но первый человек, который подошел после фильма, спросил: «А зачем вы это сняли?» Я говорю о первой реакции после просмотра там и здесь.

Ежи Слядковский. Все это началось с телевидения. Журнализм — это такое ежедневное пожирающее все и вся существо. Пошло́ — взволновались — прошло в эфире — забудьте. Никто не ожидает, что там будет качество, которое сделает тебе каждый кусок a piece of art. Им надо быстрее, дешевле, страшнее. Вы поймите, на телевидении работают не только профессионалы, часто там — просто случайные люди, которые по поводу разных обстоятельств ре-

шают все за нас. Не только в России такое телевидение, а в большинстве стран. Может быть, кроме BBC. Есть три-четыре таких канала в мире, где настоящие профессионалы занимаются подготовкой программ. А когда они непрофессиональны, то кажется, что не мы, а именно они главные личности в этой работе. И это надо отвергнуть. Я теперь могу поднимать «волну» в Польше, но там я уже иностранец, по гражданству — швед. Могу себе позволить, ничем не рискую, способен без них жить. Кто-то же должен сказать непрофессионалам: извините, дорогие, но мы без вас можем снимать кино. А вот вам без нас — капут. Обычно это происходит с помощью национальных киноинститутов. Кто знал датский фильм? Никто. Там появился киноинститут, все поменялось, даже образование.

Мы смотрели на вас, как на Америку. Я говорю про российское кино. Я уже немолодой человек. В мое время русский фильм — это было само совершенство. Куда все подевалось? Что случилось с вашим документальным кино? Без телевидения вы все равно шаг вперед не сделаете. И без правовых институций. Да, в министерстве есть чиновники, они дают деньги, одним много, другим — поменьше. В этом смысле у шведов не получается так хорошо, как у датчан. Почему? Потому что они давали многим по чуть-чуть, и все там делали фильмы. В принципе, встретить человека, который в Швеции был бы не киношник, не режиссер, не автор, — сложно. Они поменяли принцип: меньше проектов, но больше денег. Хороший пример — мой «Водочный завод». Если бы этот проект не был хорошо профинансирован, я бы, конечно, сдался.

Есть много режиссеров в мире, которые живут благодаря России, они едут сюда, снимают. Большинство из нас даже не говорят по-русски. Как может человек делать фильм в стране, если ничего здесь не понимает? А режиссеры и продюсеры приезжают, зарабатывают деньги. Но, с другой стороны, и ваша страна виновата в этом. Я вот больше двадцати фильмов сделал в России. Не все хорошие, но половину списка зрители смотрели в очень многих странах. При этом никто и никогда не был заинтересован моим взглядом в России. Первый человек — Виталий Манский. Поэтому я бросил все и приехал сюда. Когда я уезжал из Польши, то был в такой же ситуации. Думал, буду для себя снимать, черт с ними, не важно, возьмут мою картину или нет. Но понял, что нужно встретиться со зрителями где-то посередине. Да, я им что-то даю, но и принимаю что-то от них. Я говорю себе так: если китайцы не могут понять твой фильм, значит, это фильм региональный. Я здесь смотрю чудесные работы. В некоторых есть универсальные послания, их сразу все понимают. Но многие очень герметичны.

В Польше та же самая проблема. У них постоянно одно и то же: «Холокост», «Солидарность», а на остальное наплевать. Но мир вокруг — большой, и все делают фильмы про значимые переломы истории. А где ваши фильмы на эту тему? Нет. Мы их снимаем, а вы — нет. Без зрителей не может быть фильмов.

Во-вторых, коммерческое телевидение. Я его ненавижу, как и вы. Никогда не разрешу показать там свой фильм, из принципа. Они только продавцы, им бы продавать сосиски. Не несут никакой ответственности за то, что происходит в стране. Но при этом телевидение — самый главный информатор о жизни, public service. Оно, так или иначе, свою роль все равно исполняет. Я повторяю: появление Института кино в Польше поменяло ситуацию в лучшую сторону, потому что польское телевидение, по-моему, еще хуже, чем ваше.

В.Манский. По крайней мере, фильмы «Артдокфеста» на польском телевидении идут, да и мои картины польское телевидение покупает. Эти же работы в России не идут вообще.

Д.Дондурей. А вот, глядя из Швеции, — как вам русские неигровые фильмы?

Е.Слядковский. Высокий уровень, но они очень герметичные.

Д.Дондурей. С чем вы это связываете?

Е.Слядковский. Я думаю, что автор здесь думает про себя и о себе, а не про зрителя. Он хочет как будто доказать другим, что талантливый. Да, это правда, но зритель должен тоже получать какое-то удовольствие.
М.Разбежкина. Возникает такая авторская гордыня: мне никто не нужен.
З.Абдуллаева. Это извращенное понимание авторства, высокомерная установка.
Е.Слядковский. Есть у вас такой режиссер, он в Германии работает, Сергей Лозница. Вот его фильм «Представление». Я думаю, где он найдет зрителя? Кто ему поможет? Жду момент, когда профессионалы начнут решать твою судьбу, а не телевидение за них.
В.Манский. Да люди уже сами решают. В Интернете девяносто процентов трафиков — порносайты. Поэтому именно мы должны решать. Но у зрителей должно быть из чего выбирать. И это единственный сегодня инструмент общественного строительства, удержания общества в некоей единой конструкции.
Е.Слядковский. Я тридцать лет живу в Швеции, но до сих пор еще ничего не понял... про шведов.
З.Абдуллаева. А вы про шведов снимали?
Е.Слядковский. Да. Но, вы знаете, получается так: надо найти идею, подогнанную под себя. Если я буду один из трех сотен авторов, то могу раствориться, а если буду один, то уже легче. Я, например, хочу делать документальные комедии.
В.Манский. Я помню, у меня был разговор, но, правда, не со шведами, а с финнами. Они участвовали в производстве фильма «Бродвей. Черное море». И после показа картины в Финляндии было обсуждение, на котором руководитель финского телевидения говорит: «Да, у вас такая страна...» Я ему в ответ: «Подождите, у нас такая страна — но и у вас точно такая же страна». «Ну что вы! У нас в стране вы «Бродвей. Черное море» никогда бы не сняли!» — «Запросто». — «Мы запустим, у вас есть какие-то идеи?» «Да, есть у меня идея. Сниму фильм о том, как вы хороните людей. У вас умирает человек в мае, его кладут в холодильник, всем родственникам рассылают письма, что нужно согласовать дату похорон, потому что у кого-то запланированы отпуска и т.д. И иногда это бывает в октябре, все съезжаются, он лежит... Ну а чего, он ведь умер, ему торопиться некуда». Финская начальница говорит: «Нет». Я: «Это не так? Или мы уже не снимаем кино?» Она: «Вы знаете, это, конечно, так, но не совсем так. Кино мы не снимаем».
М.Разбежкина. К нам на питчинг записался японец. Он, знаете, буквально заказал нас. Спрашиваю его: «А почему вы нами заинтересовались?» Он отвечает: «Мы отмечаем двадцать лет развала СССР!» Понимаете, они там отмечают! А когда мы пытались эту тему пробить, к нам ни один канал не проявил интереса.
Виктория Белопольская. Я, честно говоря, пребываю в некоторой растерянности, потому что мы далеко ушли от темы собственно «арт» и пришли к тому, что он никому не нужен в ситуации, когда у нас реально нет ни индустрии, ни производства, ни потребителя, ни промоушна... Поэтому я не знаю, как, с какой позиции выступать. Как программный директор «Артдокфеста»? Как человек, который может писать о документальном кино в силу того, что, как мне кажется, я его знаю? Или с позиции сотрудника телевидения? Считаю, что главная проблема у нас сегодня — это вопрос распространения документального кино. Если бы был какой-то общественный запрос, то и эстетика, извините за вульгарность, как-то бы подтянулась. Кино не может существовать вне диалога с тем, кто его смотрит. У нас ситуация в этом смысле довольно уродливая, потому что наше телевидение, как и многие люди в стране, утратило такую характеристику... как совесть. Ну вот хорошо, у вас коммерческий канал «Россия 1». У вас там идут квазииндийские сериалы в оболочке отечественных. Зарабатывайте на них, но почему не выделить

«Дядя Вова», режиссер Марина Разбежкина

какую-то маленькую нишку для чего-то иного? И поскольку, я считаю, у нашего телевидения просто нет совести, то главный вопрос — это оценки не эстетического свойства и не производственного, а морального. Мне кажется, что нужно поднимать эти вопросы. И адресоваться, как Парфенов, прямо к теленачальникам. Он — по политическим поводам. Мы могли бы и по другим.

З.Абдуллаева. Тогда каждый должен сначала получить национальную премию, чтобы иметь возможность озвучить свою речь.

М.Разбежкина. Но вот вы, Вика, сотрудник холдинга ВГТРК, вы там работаете. Что вы лично сделали?

В.Белопольская. Сейчас расскажу. Лично я в прошлом сезоне показала двенадцать серьезных авторских документальных картин. Зарубежных. Но и для российской продукции на «Культуре» есть документальный слот. Учитывая позицию канала по отношению к власти, мы показали авторское документальное кино, и, между прочим, были вполне неплохие цифры рейтинга. Сейчас для такого кино на нашем канале гораздо более выигрышная ситуация, потому что есть программа «Смотрим... Обсуждаем...». Да, там картины зарубежные, но я говорю сейчас о воспитании культуры восприятия. Не важно, на каком материале, зарубежном ли, отечественном ли, это делается. Но арткино идет на канале и даже с обсуждением, хотя рейтинги уходят в минусовые показатели. Почему это происходит так, я знаю. Влияет и отбор фильмов, и качество дискуссии. Но так или иначе главный вопрос — в появлении хоть какого-то запроса на документалистику. Тон авторского высказывания, его содержание всегда будут отвечать на какой-то общественный запрос. В России эту функцию выполняют, как ни странно, фестивали. Фактически они стали, я даже в «Искусстве кино» об этом писала, альтернативной прокатной площадкой для документального кино. Но фестивали умирают, как, например, «Послание к человеку». Есть некоторый интерес к «Флаэртиане», являющейся частью агрессивной культурной политики Пермского края. Но любопыт-

но, что с фестиваля «Флаэртиана», в общем-то, и началось тамошнее культурное оживление. Идея губернаторского окружения, да и его самого, состоит в том, что культура формирует экономику.

Мы с Мариной Александровной Разбежкиной недавно были в Амстердаме. Даже для меня — а я работаю для этого фестиваля в течение двенадцати лет как скаут по российскому кино — происходящее там в этот раз оказалось настоящим потрясением. Я не говорю о шестнадцати всегда переполненных залах, где показывают неигровые фильмы. Еще — грандиозный кинорынок, который работает и в Сети. Любой человек, представитель индустрии, за некую плату может аккредитоваться на этом кинорынке, смотреть всю программу Амстердама, в том числе и рынка, на своем рабочем месте, получив ключ к серверу. Я не знаю, продаются ли в результате картины, но вижу, что это огромная индустрия, которая работает по всему миру. Они показывают двести пятьдесят фильмов в разных программах. И совершенно никакого отношения все это не имеет к нам! С моей точки зрения, именно потому, что в нашей стране нет совести, а следовательно, в ней нет и запроса на такой вид мышления. Когда меня спрашивают зарубежные коллеги, какова у нас ситуация с документальным кино, я говорю: «А вот представьте себе, что есть такая большая страна, называется Россия, и что в ней нет театра. Только несколько людей слышали о том, что есть такой вид искусства — театр». Именно такая ситуация, с моей точки зрения, имеет место в России в отношении документального кино.

Александр Расторгуев. Может быть, интерес западных фестивалей к нашему кино так низок именно потому, что вы представляете это кино для них?

В.Белопольская. Вы думаете, я снимаю кино?

А.Расторгуев. Вы делаете селекцию.

В.Белопольская. Ну не преувеличивайте мое влияние на русскую революцию. Я работаю курьером, фактически, почтовым. Тот факт, что профессионалы здесь, внутри страны, вынуждены существовать в вакууме, серьезно сказывается на эстетике. Вот задавали вопрос Оле Стефановой по поводу фильма «Зимовка» — о явном недостатке месседжа в ее фильме. Это же стеснительность авторская, которая вызвана тем, что она не знает, к кому ей обращаться. У Андрея Грязева, мне кажется, та же проблема в его второй картине «День шахтера».

З.Абдуллаева. У него, как и у других режиссеров, нет питательной среды. У нас вообще нет среды.

А.Расторгуев. Я думаю, что движение разного рода культурных пластов связано с воздухом свободы, желанием называть вещи своими именами. И с исследовательским движением в сторону правды. Документальное кино раскапывало новые языки, взгляды, это был поиск фактур. Но сейчас это движение катится по инерции. И если есть кто-то виноватый в кризисе кино сегодня, то это Разбежкина, которая выучила слишком много студентов. Они пошли к дядям Вовам, тетям Машам и наснимали документалистики. Поиски фактуры как эстетический принцип «кино, которое стало известным» в качестве бренда, на Западе закончились давно. Осознание этого факта здесь так и не произошло, потому что уже давно среды нет. И сейчас, мне кажется, единственный вариант какого-то концептуального развития кино — не телевидение и не киноинститут, как в Польше. Понимаете, ну что такое киноинститут в Москве для Хабаровска или Владивостока?

Проблема в том, что за поисками фактуры внутри нашего профессионального сообщества пропал интерес к поискам хотя бы индивидуальной картины мира. Я тоже считаю, что Лозница — лучший документалист еще и потому, что сделал фильм «Счастье мое». И он предъявил мне не фактуру какого-то места, не особенности жизни папуасов, а свою картину мира. Есть счастье, несчастье, свет, день, ночь, Бог... Наличие такого ви́дения в самом художнике и есть единственный гарант. Таких художников сейчас практически нет.

Я, кстати, сейчас про себя не уверен, есть ли у меня подобная картина мира. Проблема даже не в том, что их кто-то не научил, а просто в плачевном отсутствии талантливых людей. И телевидение тут не поможет, и все фестивали умрут, и даже Манский, собирающий такой фестиваль, ничего не сделает. Понятно, что он хочет как-то разнообразить неигровой ландшафт. Все фильмы Лозницы демонстрируют очень мерцающую картину мира, но она там есть. И есть что обсуждать, понимать, через что смотреть.

А вот ситуация с критикой, с осмысленностью в смотрении — это даже не кризис экспертного знания, не момент моды, но констатация ситуации, которую я бы назвал убожеской. Потому что буквально все высказывания на предмет документального кино страдают этим. Может быть, критики идут за талантливыми людьми и отсутствие по-настоящему ярких личностей в этой среде как раз и не приводит в документалистику способных критиков. Проблема не только в том, что телевидение кому-то мешает. Наоборот, оно заставляет эту отрасль хоть как-то функционировать.

Вот я разговаривал с Виталием Манским, он меня упрекал в отсутствии радикализма и говорил, мол, посмотри в Интернете, там все по-настоящему радикально, не просто прикольно по факту, а по степени свободы. Но эта степень свободы — дух середины 90-х. А сейчас мы уже должны предъявлять другую, новую картину мира.

З.Абдуллаева. Очевидно, что и такой журнал, как «Искусство кино», не формирует запросы. Те же, кто пытается честно предъявить оценки и критерии, не конкурентоспособны с агентами медиа. Других институтов у нас нет. Экспертное сообщество тоже инфицировано. Оно либо умиляется документальной фактурой, либо, если в фильме есть некий месседж, обвиняет автора в спекулятивности, в эксплуатации бедных маргинальных героев. Согласна с Расторгуевым, что у сегодняшних авторов нет картины мира, без которой их кино становится плоским, иллюстративным. Нынешняя программа «Артдокфеста» зафиксировала такую слабость. Но это тоже важный опыт. Он получен при отсутствии запросов по отношению к неигровому кино, при отсутствии среды, проката, критики. Создание киноинститута как инструмента для решения проблем с финансированием не решает другой проблемы, с которой мы столкнулись. С нежеланием осмысливать и влиять на кинопроцесс. Разрушены все малейшие ячейки, когда бы Александр Расторгуев или Андрей Грязев где-нибудь обсуждали свои замыслы и выращивали бы свои фильмы. Остается за неимением вменяемых структур и какой-либо среды быть только энтузиастами в старом, советском смысле слова, чтобы эту ситуацию как-то пробить. Собирать фестивали — других площадок просто нет, — не только ждать, но и находить талантливых режиссеров, инициировать фильмы.

Фальсификация или имитация арта, от которых тошнит, боязнь сфальшивить не могут, по-моему, свести неигровое кино к разглядыванию фактур, чему мы запоздало все еще радуемся, отождествляя материал с результатом. Материал может быть осознанным и самодостаточным жанром, но речь не о нем. Впрочем, и разделение на игровое/неигровое кино исключительно ситуативное, мало, по-моему, продуктивное. Пьесы Яблонской, Пулинович — это глубокая серьезная литература, это выразительный авторский взгляд. И он больше свидетельствует о реальности, чем поверхностная документалистика, избегающая художественных, то есть содержательных притязаний. Такого уровня молодых режиссеров в нашем неигровом кино нет. Возможно, поэтому нет и пристойной критики.

В.Манский. Но на этом счастье и оканчивается. Возьмем картины среднего порядка, скажем, «Физиологию русской жизни». Если бы такая картина сейчас появилась, я не знаю, мир бы перевернулся. По глубине осмысления предназначения человека на этой земле. Сейчас максимум, что мы делаем, — это, действительно, приходим и стучим в двери рабочему: «Вова, открой, мы тебя поснимаем». И эти картины считаем некими событиями, потому что за ни-

ми — Тундра, Тайга, Пустота. Мы потеряли основную функцию художника. Стали иллюстраторами, надуваем щеки. Нет у нас сегодня документального кино, не то что лучшего — вообще никакого! Все фильмы — это полуфильмы, полуфабрикаты. Это, мягко говоря, этакие этюды для несостоявшегося производства настоящего кино.

Александр Белобоков. Я практически не выхожу из дому, сижу, монтирую фильмы, лишен всякой поддержки и поэтому делаю то, что хочу. А когда говорят, что у меня что-то не получилось или, наоборот, вышло, я к этому отношусь двойственно: смотрю, кто говорит, и пытаюсь его понять.

В.Манский. Саша всю свою сознательную жизнь снимал свою сознательную жизнь. У него есть архив, который вполне можно назвать любительским архивом, потому что он снят на 16-*мм*. Зафиксирована жизнь его квартиры, его компании, его друзей, его семьи на протяжении сорока лет. Здесь я вынужден употребить о себе слово «использовал», потому что использовал немалую часть этого архива, когда делал фильм «Частные хроники. Монолог». Там, собственно говоря, «документ» и превращал в «арт». Получал при этом упреки от зрителей картины за неправомерность использования «дока» в «арте». Спустя сорок лет из этого материала Саша делает собственные картины. Возвращает героям родные имена, подлинные судьбы. Делает как бы уже «док-док». Саша мне сказал, что он хотел бы в своем кино, и в памяти, и в истории своей жены Зины представить образ человека без привычного драматического, трагического надлома и финала.

А.Белобоков. Мой фильм — это история моей любви. Эта женщина впоследствии плохо кончила, увлеклась, так сказать, прозрачным напитком со всеми вытекающими последствиями. И все последние годы мы с ней женились и разводились, я хотел прорваться к той прошлой любви. Потому что знал: будущей уже не будет. Мне хотелось детально хотя бы вспоминать. Усилия мои ограничивались тем, что мне посоветовали купить сканер, я еще не понимал, что это за зверь. У меня скопился громадный слой негативов, который по каким-то обстоятельствам мы снимали с 1957 года на фото... годами все это скапливалось. Мокрый процесс для меня невозможен был уже и в среднем возрасте, а в пожилом стал просто невыносим. Вы знаете, при сканировании эффект такой возникает, когда фотографии одна на одну сами по себе накладываются. Происходит эффект анимации. Я видел часть снимков этого фильма и вдруг для себя обнаружил, что кадры сложившись, дали эффект оживления. Так я, можно сказать, вновь изобрел кинематограф.

М.Разбежкина. Мне здесь хотелось всем возразить, начиная с Саши Расторгуева. Мы все продемонстрировали очень опасный уровень эстетических ожиданий. Я скажу вещь радикальную, но только для того, чтобы обозначить ситуацию. Сегодня самое опасное для нашего развития — культурный человек. Потому что у него есть невероятное количество неких амбиций, которые он хочет миру предъявить. Эти амбиции часто не имеют никакого отношения к реальной жизни. Именно потому, что он воспитан в прекрасной культуре, которая у нас за плечами. Но мы-то сегодня живем при коллапсе языка. Он не дает нам возможности существовать внутри той культуры, из которой мы все вышли. Мы уже не можем ее критериями измерять современную жизнь. Не можем требовать месседжа, который сегодня этот язык не обозначает. У нас нет слов для того, чтобы создать послание.

Единственное, на мой взгляд, что мы сегодня можем, — разглядывать нашу жизнь. Может быть, из такого талантливого разглядывания вдруг проявится какая-то другая ситуация. Но сегодня требовать от каждого фильма некоего авторского высказывания, чувства, амбиции, мне кажется, просто нельзя. Мы таким образом начисто уничтожаем этот пристальный взгляд — само разглядывание. Может быть, мы во многом просто не видим эту жизнь. Россия вообще многое еще не разглядывала. В русской культуре нет установки на

это, а есть одни месседжи, одни послания. И мне кажется, что это чрезвычайно опасно и именно такой перекос в конце концов привел страну к ее нынешнему состоянию.

Я, видимо, утрирую, есть масса других обстоятельств. Думаю, что русская культура, которая не привыкла к разглядыванию микромира, небольшого пространства человека, его комнатки, маленьких частных обстоятельств, а посылала только большие и благородные месседжи, в конце концов встала перед ситуацией, когда я их уже не хочу слышать. А я отношу себя к образованным людям, росла в соответствующей среде, но мне теперь неинтересны послания. Разглядывание, на мой взгляд, чрезвычайно необходимо сегодня. Для того чтобы потом появилось что-то другое.

Вот для меня реальны люди, которые верят в сегодняшнюю ситуацию. Считается, что Чехов прекрасно писал пьесы, а мы — увы. Это неправда. Для меня Павел Пряжко выражает наше пространство так же точно и адекватно. Я с ним — разговариваю, а Антоном Павловичем восхищаюсь. Мне сегодня совершенно неинтересно восхищаться Автором, его уникальным субъективизмом. Наоборот, мне чрезвычайно любопытно объективное пространство нашей жизни, которое на самом деле совсем не исследовано.

В.Белопольская. Тогда мы можем устремиться в трущобы... Я каждый день вхожу в метро и вижу бомжа на лавочке... Зачем он вам?

М.Разбежкина. А потому что автор рассмотрит этого бомжа не так, как вы. Не проходя мимо. Вся русская культура проходит мимо чего-то. Я защищаю свою Школу, потому что уверена, что все мы делаем не зря.

А.Расторгуев. Я считаю, что твоя Школа имеет на это право.

М.Разбежкина. Я была на выставке иконописи в Третьяковке. И там были иконы — от Андрея Рублева до малоизвестных художников Украины, Белоруссии. Эти провинциальные школы мне показались куда более привлекательными, чем великий Рублев. Он мне абсолютно понятен, уже сто тысяч раз отиражирован другими. А вот в провинциальных иконах не было вообще никакого месседжа. Под видом Троицы изображались какие-то провинциальные евреи. Тип мышления и все, что в них было, мне было близко, и хотелось это рассмотреть. Мы сегодня находимся в неопознанной эпохе провинциальной культуры. И нигде в мире теперь нет столичной культуры. Весь мир — это провинция, которая рассматривает себя более или менее тщательно. По крайней мере пытается это делать.

ИОСИФ БАКШТЕЙН

«В своей стране я словно иностранец»

АРТ ДОК ФЕСТ

Я очень признателен Виталию Манскому, пригласившему меня в жюри «Артдокфеста», хотя я совершенно не специалист в области документального кино. Тем не менее фестиваль был для меня очень интересен и полезен, хотя это было и непросто — сидеть много часов в зале и смотреть довольно длинные и сложные фильмы. Самое сильное впечатление на меня произвел тот факт, что мне показали мою страну в совершенно неизвестном мне ракурсе и ракурс этот достаточно мрачный. Во всех фильмах, сознательно или нет, режиссеры сосредоточенно разглядывают преимущественно мрачную сторону жизни. Для меня это была неизведанная сторона, я столкнулся с тем социальным кругом и тем типом людей, с которыми обычно в жизни не общаюсь. В фильме Николая Евстигнеева «Зимник. Край лютых» это шоферы, которые водят большие фуры, и фильм — полуторачасовое интервью с этими дальнобойщиками. Другой фильм — про российскую станцию в Антарктиде — «Зимовка» Ольги Стефановой, там я ожидал увидеть ученых, которые будут рассказывать про свои исследования, а увидел обычных рабочих людей, рассказывающих о своем повседневном быте, о том, как они строят церковь. Тоже необычный ракурс. «Водочный завод» тоже представляет женскую рабочую среду небольшого городка в довольно депрессивной перспективе — героиня постоянно выясняет отношения со своим семейством.

«Зимник. Край лютых», режиссер Николай Евстигнеев

«Зимовка», режиссер Ольга Стефанова

Я доверял коллегам по жюри, и инстинктивно мы выбирали фильмы — в этом наши мнения сходились, — в которых звучит какая-то оптимистическая нота, есть хотя бы какие-то вменяемые люди, которые говорят относительно понятные, интересные и разумные вещи. Нам были интересны режиссеры, которые осмысленно формулируют свои позиции, взгляды на жизнь своих героев или жизнь вообще, на социальную, политическую реальность, делая это в эстетике документального кино. Поэтому мы выбрали «Трамвайный проспект» Софии Гевейлер — про девочек, которые совсем рано стали матерями, «Танкоград» Бориса Бертрана — про театр

современного танца в Челябинске, самом загрязненном и отравленном городе страны, и фильм, действительно меня поразивший, — «Outro» Юлии Панасенко. Он стал одним из самых сильных моих кинематографических переживаний за последнее время. И я был рад тому, что наши мнения о нем совпали.

Повторю, главным критерием для нас при выборе картин было наличие осмысленного внятного высказывания, формулируемого героями. А в «Outro» показан человек, который возвышается над трагедией собственной судьбы. Героиня обладает яркой личностью, обаянием и ведет себя потрясающе по отношению к родным, близким, друзьям, ее рассуждения на меня сильно подействовали. Конечно, такое наверняка уже было в документальном кино, но меня картина впечатлила так, словно я видел подобное впервые, по крайней мере, в отечественном кино.

«Танкоград», режиссер Борис Бертран

У меня возникло ощущение, что документальное кино, которое я увидел на «Артдокфесте», безусловно, дополняет весь отечественный кинематограф, и мейнстрим, и артхаус. Это некое представление о нашей стране, которую я не знаю, — ни по собственному опыту, ни по отечественному игровому кино. Это материал, которому можно верить, на экране моя страна, и она такова. Опыт этот был и интересный, и поучительный, но в то же время мучительный. Наверное, эти чувства испытывали все члены жюри. Меня как человека несведущего потрясло и то, с каким мастерством действуют режиссеры большинства фильмов, ставя своих героев в такие условия, в которых они гениально играют самих себя. Естественность в поведении людей просто поражает. Есть точка зрения, что так называемых интеллигентных людей гораздо сложнее поставить в предлагаемые обстоятельства, заставить «жить перед камерой», я думаю, это действительно так. Поэтому режиссеры чаще выбирают людей, которые не слишком озабочены присутствием камеры. Хотя, например, в фильме Ежи Слядковского «Водочный завод» явно были некоторые постановочные моменты, но они были на грани. Ребенок в картине играет сам себя, и его история — очень грустная — кажется абсолютно подлинной, и в какой-то неуловимый момент doc превращается в художественный фильм. И он впечатляет. Понимаешь, что если бы «Водочный завод» был игровым, он бы демонстрировал немыслимо высокую ступень актерского мастерства. И в этом плане здесь есть определенные художественные находки.

«Плотогоны», режиссер Кирилл Макаренков

В конкурсе также был фильм «Плотогоны» Кирилла Макаренкова — там все очень живо и красиво, но бесконечные берега, река и прочие красоты в конечном итоге начинают утомлять. Полтора часа смотреть на шоферов-дальнобойщиков в «Зимнике...» и слушать их разговоры тоже довольно тяжело. Что мне дает этот полуторачасовой фильм? Я и так знаю, что в России две проблемы — дураки и дороги. Я увидел, что у героев тяжелая жизнь, что все их цели сводятся к тому, чтобы выжить, заработать, чтобы накормить

семью, не погибнуть — это жизнь на грани выживания. Очень мрачно. Но даже в таком случае фильм должен содержать какое-то умозаключение, как результат наблюдения за персонажами. Содержать осмысленное авторское высказывание, которое формулировало бы позицию художника, его представления о том, как устроена жизнь. Документальное кино, казалось бы, призвано именно это делать. Поэтому если говорить о логике отбора картин в будущем, хотелось бы, чтобы кураторами была поддержана тенденция, явно заявившая о себе в фильмах-призерах. Чтобы картины, повторюсь, содержали в себе осознанный взгляд на мир, на страну, на ее социальное, гражданское, политическое состояние. Вот этого в конкурсе было, как мне кажется, недостаточно. Недоставало полемичности. Политическая позиция авторов выражена лишь в выборе материала и определенного, но тоже негативного ракурса. А хотелось бы все же, чтобы в кино звучала гражданская и политическая позиция. Мне важно увидеть, что автор обращается к зрителю как к сознательному собеседнику, а не как к простому объекту, который в своей стране еще чего-то не видел. Только отбор материала часто оказывался авторской позицией.

Западный документальный кинематограф изобилует политизированными высказываниями, там открыто говорят на политические темы, в том числе и о том, что волнует гражданское общество. А главная проблема нашей страны связана как раз с формированием гражданского общества. Поэтому в кино меня интересует все, что работает на построение элементов этого общества и выражается в формулировании осознанной гражданской позиции, в том числе в фильмах с политическим оттенком, с социальным анализом. Здесь же очевидно отсутствие у многих авторов сознательного желания вступить в активный интеллектуальный диалог со зрителем. Ведь в фильме должен быть какой-то смысл. Чем отличается независимое искусство 70—80-х, которое я еще застал, от современного? Идеи были у людей всегда, но раньше помимо идей у них были и убеждения, а сейчас с ними почему-то стало сложнее. Само слово осталось, а смысл куда-то пропал.

«Трамвайный проспект», режиссер София Гевейлер

Документальные фильмы, которые я увидел, типологически ближе всего к тому, что называется «этнографическим кино». Это тот же взгляд, которым европейцы смотрят на Африку. Россия нашим режиссерам, кажется, интересна так же, как европейцам Зимбабве или Гана. Это взгляд этнографа. Есть теория, согласно которой по отношению к России применим термин «самоколонизация» — self-colonization, то есть страна, сама себя колонизировавшая. Мы снимаем так, да часто и ведем себя так, словно находимся на какой-то чужой, завоеванной территории. И иностранцы, увидев наше кино, конечно, скажут, что их ожидания оказались оправданы, так они и представляли себе «бескрайнюю Россию». Они смотрят наше кино и не понимают, где же здесь Толстой, Достоевский и Чехов, при чем тут Пастернак, Мандельштам и Бродский. Где все это? Этого нет. Нет в авторской позиции, в эстетике и философии кинематографа. Есть этнографическое кино. Но зачатки позитивного развития все же можно увидеть, и в особенности в тех фильмах, которые мы отметили призами. Можно сказать, что в том же «Outro» — и Толстой, и Достоевский, и Чехов. Но в большинстве случаев все же доминирует этнография.

Записала Елена Паисова

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

По законам драматургии

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

ФЛАЭРТИАНА 10

«К северу от Калабрии», режиссер Марчин Саутер

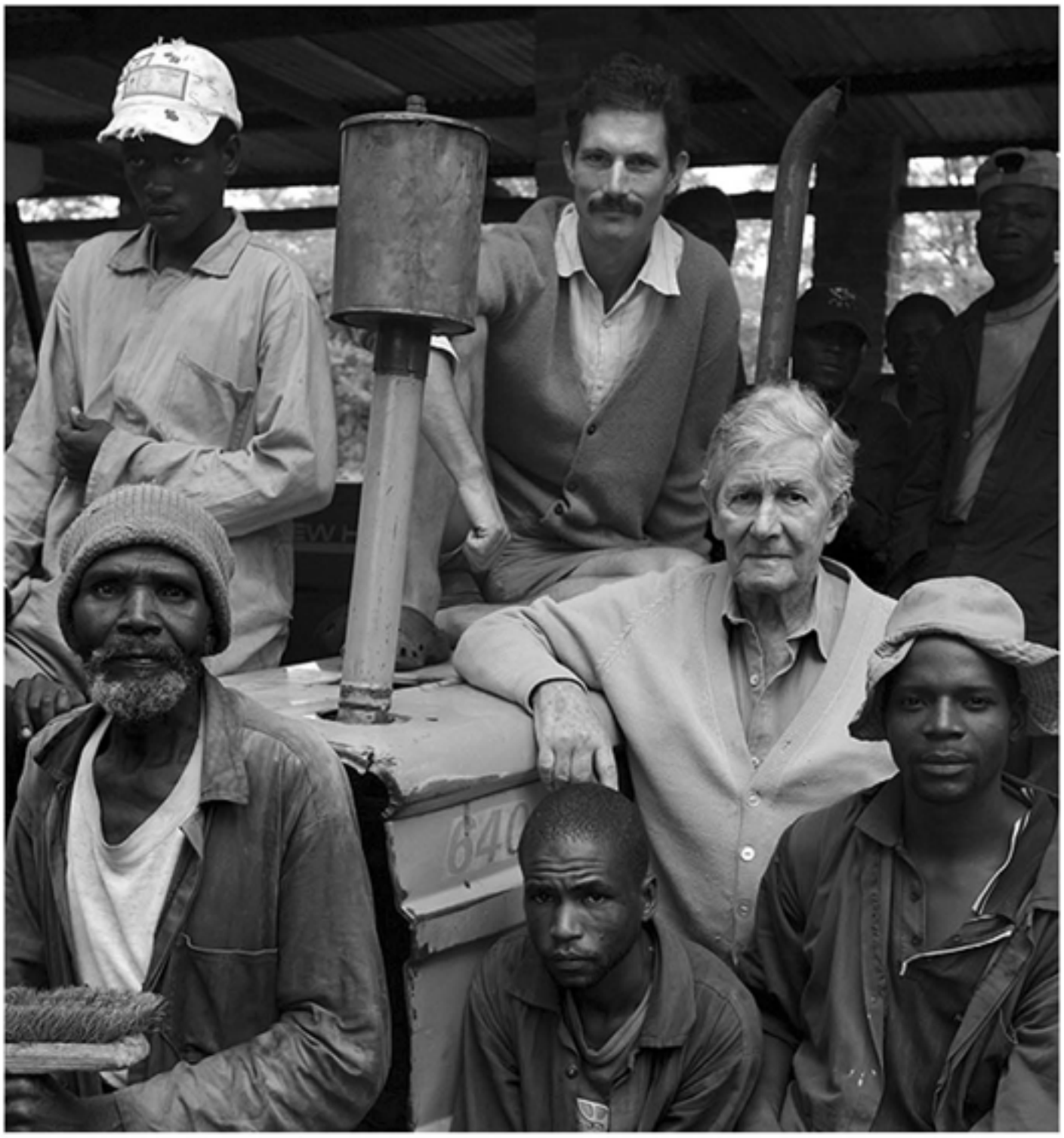
Сергей Сычев. «Флаэртиана»— фестиваль тематический. Какое преломление получает флаэртианская традиция в формате фестиваля?

Виктория Белопольская. Я бы скорее назвала фестиваль не тематическим, а концептуальным. Темы фильмов могут быть разными, а метод изображения реальности— единый: кинонаблюдение и передача жизни в авторском восприятии. Если совсем буквально, то это концепция «Нанука с севера». Как формулирует Павел Печенкин, «герой проживает на экране часть своей жизни, сформулированную режиссером по законам драматургии». Художественное повествование о реальности.

С.Сычев. Флаэрти режиссировал поведение своих героев, и это потом назвали «слегка намеченным сюжетом». Получается, чтобы быть в традиции Флаэрти, нужно искать именно такие фильмы, в то время как большая часть картин, снятых методом длительного наблюдения, этому методу не соответствуют. Наоборот, авторы стараются не вмешиваться в жизнь героев.

В.Белопольская. Флаэрти был ограничен технологически. Поэтому его фильмы сделаны методом реконструкции. Герой по просьбе режиссера воспроизводил те свои действия и ситуации, которые он уже пережил. Сейчас технологии не ограничивают возможности наблюдения. Картина начинает складываться только на монтаже, до этого он— просто набор отснятого материала. Поэтому современное использование метода длительного наблюдения не находится в противоречии с Флаэрти, это лишь развитие приема.

С.Сычев. Есть еще одна сторона флаэртианского метода, о которой стоит вспомнить,— романтическая интерпретация действительности. За это его раньше критиковали, теперь— хвалят. Современное же документальное ки-



«Мугабе и белый африканец», режиссеры Энди Томпсон, Люси Бейли

но, снятое на Западе, представляет собой в основном публицистику. Только иногда на «Флаэртиане» удается встретиться с тем поэтическим восприятием действительности, которое характерно для Флаэрти.

В.Белопольская. Мы не рабы подхода Флаэрти к пафосу картины. Для меня самым важным в документальном кино вообще является длительное наблюдение за жизнью, а потом вычленение из него того, что кажется существенным автору. Публицистики в документальном кино сегодня действительно много, потому что документалисты видят своей задачей возвращение реальности, правды зрителю. Здесь они находятся в идейном противоречии с другими медиа, занимают активную гражданскую позицию. Реальность отфильтрована телевидением, тенденциозно представлена в реалити-шоу. Документалисты пытаются отстаивать свои позиции. Иногда это происходит в крайних формах, как у Алекса Гибни или Майкла Мура. Бывает форма исследования, как в фильме «Внутренняя работа» Чарлза Фергюсона про Уолл-стрит. Мне кажется, что если гражданская позиция сочетается с тем методом документального кино, который нам так дорог, то никакой проблемы нет. «Флаэртиана» хочет представить панораму перспективности определенного метода.

Я себя могу считать искушенным программером. Мы с Виталием Манским делаем «Артдокфест», я отбираю российские фильмы для IDFA, иногда составляю программы для зарубежных фестивалей, работаю над «Флаэртианой». Так вот, я не сторонник того, чтобы программеры фестивалей показывали то, что нравится лично им. Эта работа не связана с личным вкусом. Зрителю должен быть представлен максимально широкий спектр любопытного

и значимого. Например, Павлу Печенкину ужасно не нравится фильм «Мугабе и белый африканец», который в этом году получил главный приз. Он считает, что это политический заказ, но согласен с тем, что «Мугабе...» надо показывать, так как он соответствует критерию длительного наблюдения. Я уверена, что эта лента через пятьдесят лет будет ценнейшим документом эпохи, как «Моана...» Флаэрти или африканские фильмы Жана Руша.

С.Сычев. Тревожные нотки слышатся в ваших словах. В последнее время часто звучит, что документальное кино дает людям уникальный шанс увидеть «настоящую жизнь». Когда появилось телевидение, все заговорили о том, что наконец-то документальное кино освободилось от хроникерства и «новостничества», потому что эта роль теперь отдана телевидению. Документалистике открылся простор художественного развития. Выходит, сегодня мы делаем шаг назад? Телевидение потеряло кредит доверия, и документальному кино приходится отбросить на периферию мысли о творчестве, эксперименте и вернуться к фиксации.

В.Белопольская. Эта проблема описана у постструктуралистов и современных философов. Телевидение не выполняет свою функцию, потому что создает симулякры. Не интересуясь оригиналом, оно создает свою версию. Действительно, документальное кино вынуждено сделать шаг назад.

В начале нулевых в «Искусстве кино» у меня была статья «Документ пяти чувств»— тогда было много кино о самих авторах, их мыслях и чувствах. Были моменты, когда мы надеялись на освобождение документалистики от социальной роли. Телевидение не справилось. Даже в лучших своих проявлениях оно способно лишь на поверхностное репортерство. Оно, оставаясь новостническим и сенсационным, даже не ставит себе цели углубиться в жизнь личности. Документальное кино всегда выигрывает у ТВ в глубине исследования— в этом смысле надежда на него оправдывается. С другой стороны, ведь расцвета документального киноязыка особенно и не было, даже когда появилось телевидение. Авторов, которые бы над этим работали, в мире— каких-нибудь два с половиной человека. У нас в этом смысле вообще глубокая провинция. В России есть два автора с мировыми именами: Виктор Косаковский и Сергей Лозница...

С.Сычев. Сокуров!

В.Белопольская. Знаете, тут интересная история. Я провела небольшое исследование, которое затеяла, как только поняла, что Михалков обложил нашу страну данью, как оккупант. Он рушит дома, взимает налог с болванок и электроники, словно князь, получивший ярлык на правление. Я попыталась понять, почему ему дана такая власть. Виталий Манский мне говорит: очень просто! Спроси у любого человека за рубежом, каких русских режиссеров он знает, и все назовут Михалкова. Я опросила двадцать человек, работающих в кинематографе. Михалкова не упомянул никто, и мой эксперимент провалился. Но зато почти все назвали Сокурова. Хорошо, спрашиваю, что они знают у Сокурова? Отвечают почти единодушно: «Русский ковчег». Все-таки Сокуров совершил прорыв в языке игрового кино.

С.Сычев. Таких фильмов, как «Духовные голоса», «Московская элегия», «Нежно», у нас никто не делал!

В.Белопольская. Правильно! Но больше-то он не работает в этой сфере!

С.Сычев. «Читая «Блокадную книгу»— настоящее экспериментальное кино.

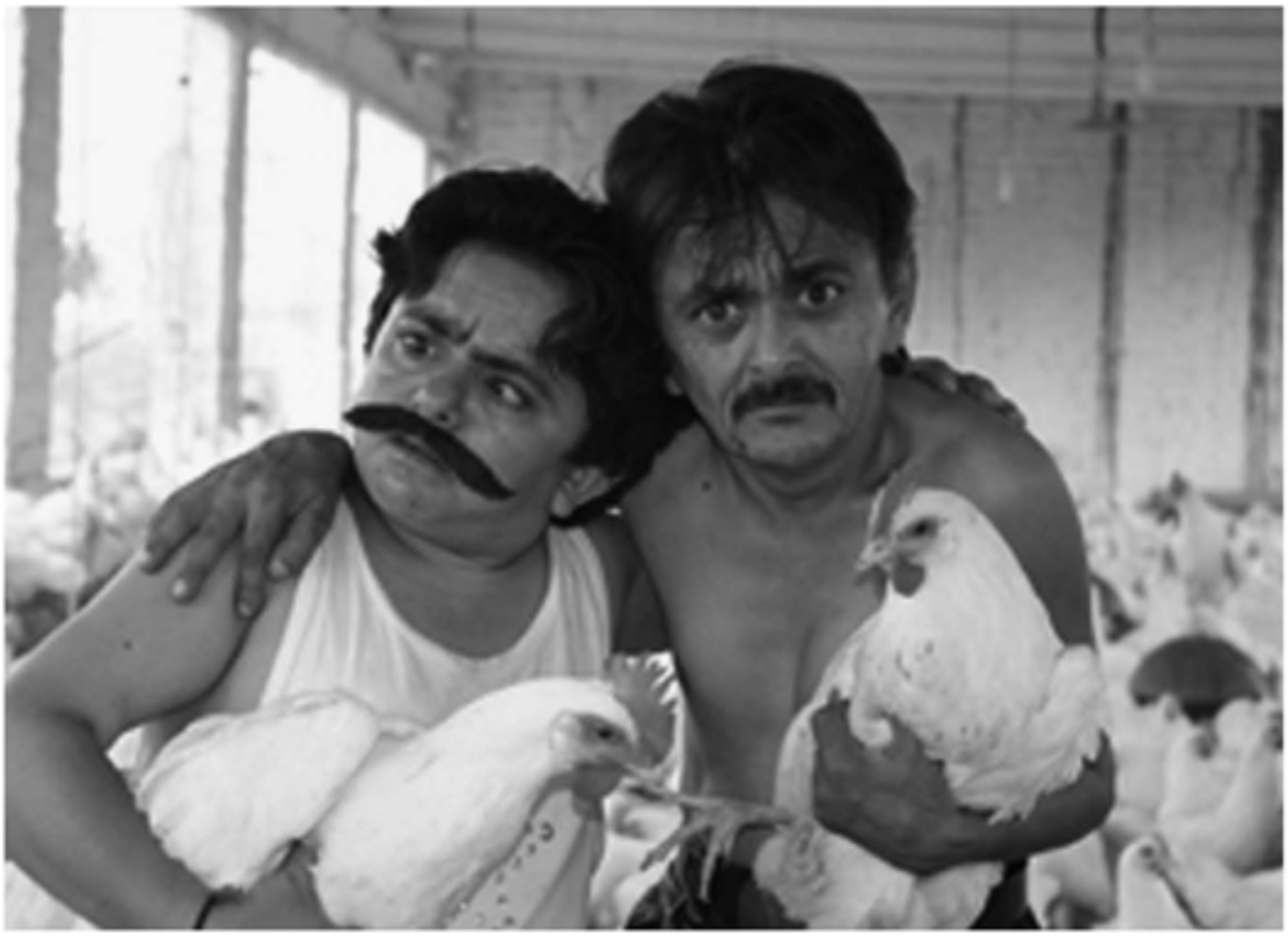
В.Белопольская. Да, там есть работа над языком, но, на мой взгляд, она заводит документальное кино в тупик. Театр у микрофона. Сделан фильм, кстати, в рамках телевидения. Хорошо, включим в список Сокурова, но общая картина от этого не меняется. Поиски в области киноязыка отошли к совершенно независимым авторам, которые не получают ниоткуда никакой поддержки. Например, я не понимаю, как работает Джей Розенблатт, потому что его фильмы все же стоят денег. Наверное, помогают фонды или его преподавательская зарплата. Прорывов очень мало. Среди них назову новую работу

Дженнифер Фокс, которую она делала двадцать лет. Она наблюдала за итальянцем, отец которого происходил из Тибета, он был духовным лицом и вынужденно покинул Тибет после его оккупации Китаем. Герою к концу съемок сорок пять лет. Он активно отрицал свою роль в деле отца. Тот всю жизнь убеждал сына в том, что он— реинкарнация какого-то ламы. Сын отказывался верить наотрез. Через двадцать лет съемок Фокс оставляет героя в тот момент, когда он поверил в свою реинкарнацию. Много ли таких режиссеров, которые будут так долго снимать своих героев и ждать изменения их сознания? В предыдущей своей работе «Парение» Фокс в течение двух лет снимает свою жизнь, причем временами я не понимаю, как она могла запечатлеть некоторые моменты, настолько они интимны. Никакое другое искусство не может справиться с таким материалом, к тому же здесь требуется настоящее подвижничество.

С.Сычев. Почему же не появляются новые экспериментаторы, способные оценить многообразие новаторства, возможного в документальном кино? Даже критика обычно узко подходит к документалистике, требуя от нее прежде всего свидетельства и фиксации. Она не признает других направлений, считая их формализмом или попросту манипуляцией зрителем. Откуда взяться оригинальным авторам?

В.Белопольская. Мы особенно провинциальны. Представьте себе такую европейскую страну, в которой мало кто знает, что такое театр, как будто его не существует. Примерно такая у нас сегодня ситуация с документальным кино. Немногие вообще знают об этой сфере художественной деятельности. Наша критика— это больная тема. Большую ее часть выпустил далеко не ВГИК. Там, где учат кино, не производят пишущих. Пишущие приходят из других мест. Документальное кино не является индустрией. Нет предложения— нет и пишущих.

Думаете, почему наша критика так гонится за «мясом жизни»? Потому что однажды возникло в нашей культуре мощное движение— «Кинотеатр.doc». Некая инициативная группа по-пиарски правильно сложила это явление, начала его активно и агрессивно продвигать, сложился круг активных единомышленников. Нахальство— второе счастье, но разве не нахальством было провозгласить Валерию Гай Германику с фильмом «Девочки» крупным явлением современной культуры?! Безавторское, безграмотное, плохо сложен-



«Злодеи из Таливуда», режиссер Джордж Гиттос

«Болевые точки», режиссер Иван И. Твердовский

ное, без всякого художественного языка кино! Его сделали модным, а для нашей критики мода— сила неотразимая. В центре внимания оказались люди, мало знакомые с искусством кино, но стоящие на ключевых позициях в медиа. Этим людям захотелось сырого «мяса жизни», потому что ничего другого они в документальном кино не видели. Большое дело должен был сделать ММКФ, открыв программу «Свободная мысль». Организаторам следовало противопоставить «мясу жизни» подлинное арткино. Они же выбрали кино, которое легко может быть воспринято зрителем. У них, например, большим блоком идет рутинная продукция канала HBO типа фильма о Тайсоне, который с таким же успехом можно посмотреть по телевизору и ничего не потерять. Я помню у них два хороших фильма: «Избранный» Нати Бараца и «Мост» Эрика Стила. Но вообще «Свободная мысль» арткино почти не показывает.

С.Сычев. Сейчас кураторам этой программы ММКФ важнее привлечь внимание к документальному кино вообще.

В.Белопольская. Возможно. Я ни в ММКФ, ни в «Кинотеатре.doc» не вижу конкурентов «Артдокфесту» и «Флаэртиане». Потому что мы все работаем на одну идею— чтобы зритель научился воспринимать документальное кино как искусство. Но люди требуют от документального кино слепого следования за действительностью, потому что они слаще морковки ничего не ели.

С.Сычев. Как вы оцениваете программу «Смотрим... Обсуждаем...» на телеканале «Культура», ее просветительскую роль?

В.Белопольская. Ее авторы кое-что упустили. Дискуссионным потенциалом в нашей стране обладают только те фильмы, которые говорят о наших местных реалиях. Это мы поняли еще во время дискуссий на «Флаэртиане». Скажем, невозможно обсуждать проблемы старости, потому что пенсионеры на Западе живут совсем не так, как наши. Кроме того, программа показывается в слишком раннее время, нужно показывать позже, чтобы достичь целевой аудитории.

С.Сычев. Тогда мы отсеиваем из числа зрителей провинцию, где ложатся спать рано.

В.Белопольская. Телевизионная статистика аргумент отменяет. В ночное время смотрят больше, это факт.

С.Сычев. Зарубежная критика также не всегда смотрит на документальное кино широко. На прошедшей «Флаэртиане» мы с турецким и немецким коллегами спорили о фильме «К северу от Калабрии». Я их убеждал в том, что это классический «слегка намеченный сюжет», а они твердили, что это игровой

фильм и что они даже обсуждать его не желают. Майк Палмьери на прошлой «Флаэртиане» заявил мне, что никто в США не считает документалистом Годфри Реджио.

В.Белопольская. За рубежом самым ценным качеством в документальном кино считается детальность. В ней проявляется честность позиции автора. Автор может мыслить публицистически, но не имеет права на моделирование реальности в фильме. Для меня кино только тогда имеет смысл, когда автор создает свой собственный мир, существующий по определенным им, автором, законам. Я могу не принять сами законы. Я не люблю последние фильмы Киры Муратовой, но не могу не признать, что она создает собственный мир в соответствии с принципами, которые я уважаю. Если в документальном кино человек транслирует свою картину мира убедительно и художественно, то я это принимаю.

С.Сычев. Тогда можно ли взять в конкурс «Флаэртианы» «Ведьму из Блэр»— фильм, который позиционирует себя как документальное кино?

В.Белопольская. В нем есть только документальность реакций, хотя я такого варианта тоже не исключаю. Могут быть разные случаи. У одного японского режиссера есть экспериментальная картина под названием «Тень», которая подается как документальная. В фильме мы видим актрису, которой перед съемкой пообещали, что ей будут предложены обстоятельства, а она решит, как в них действовать. Оператор говорит ей, что ее настоящий отец— это он. Начинается взаимодействие. Мы гадаем, понимает ли она, что весь этот разговор— розыгрыш? Она плачет, говорит с оператором, подозревает что-то. Смысл фильма в том, что у героя возникают теневые подозрения, всплывает что-то из подсознания. Ситуация игровая, а автор говорит, что это документальная реакция человека на бесчеловечное испытание. Документальное кино может быть разным.

С.Сычев. Иногда у меня складывается ощущение, что рамки «Флаэртианы» даже слишком широки. «Злодеи из Таливуда» Джорджа Гиттоса явно принадлежит к синема-верите, потому что в нем автор помещает себя в центр сюжета, провоцирует других героев.

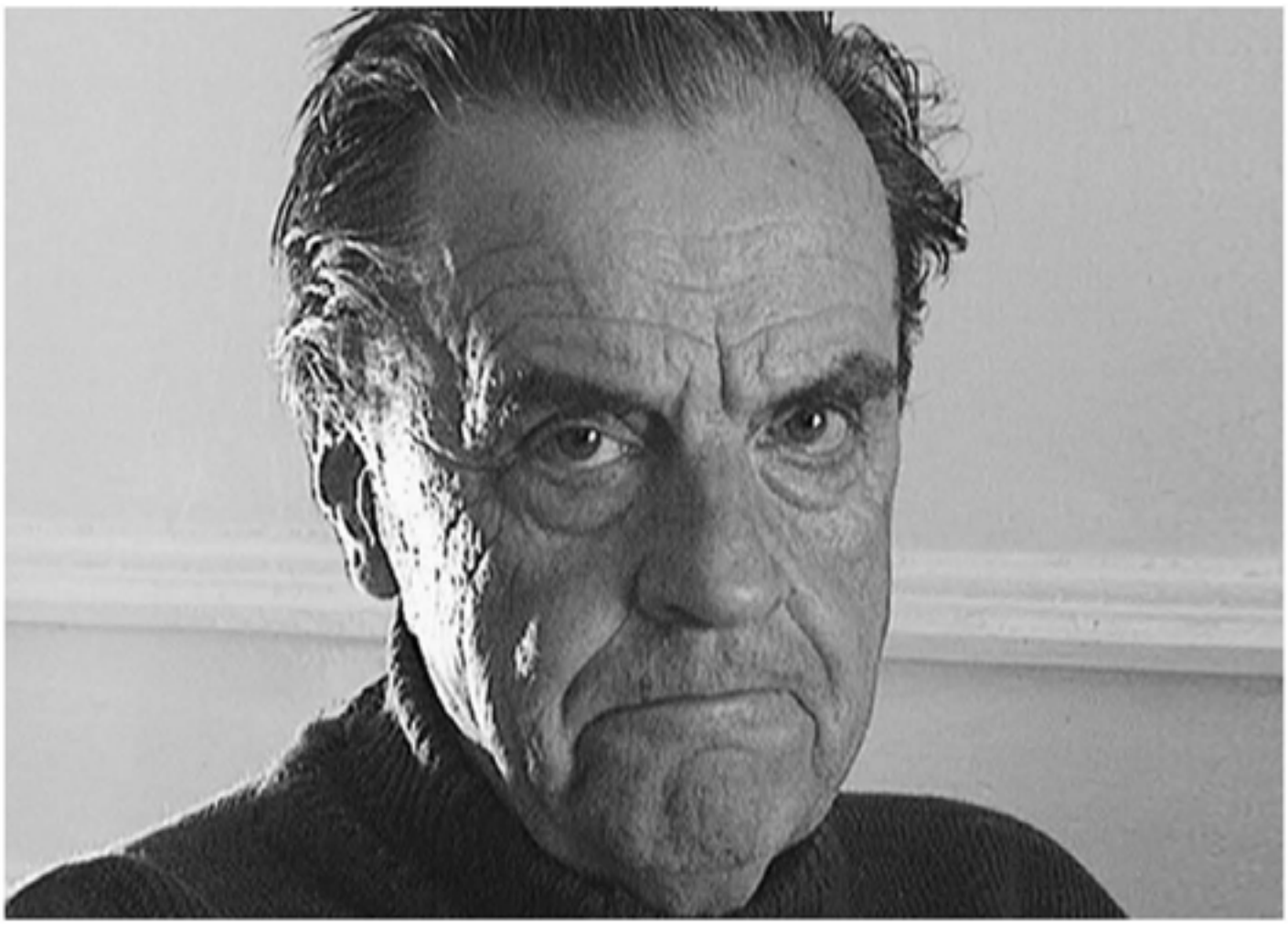
В.Белопольская. Для нас важно то, что в этом фильме рассказана история самого автора. Он укладывается в формат «жизнь по законам драматургии», поэтому взгляд тут может быть очень широким.

С.Сычев. «Флаэртиана» изначально существовала как симпозиум, на котором обсуждались теоретические вопросы. Теперь фестивальная часть вытесняет теоретическую, которой, как мы выяснили, сегодня очень не хватает. Почему же от нее отказываются?

«Ниже 21», режиссер Саманта Бак

В.Белопольская. Члены отборочной комиссии отвечают за программу и не очень могут влиять на политику фестиваля. В Перми существуют культурные инициативы, которые оправдывают себя даже экономически. Акценты сместились. Фестивальные просмотры стали настолько крупным событием, что совершенно вытеснили теорию. Выход к публике важнее.

С.Сычев. Получается, что у нас в стране нет площадки для регулярного серьезного разговора о документальном кино, и книг у нас по документальному кино издается очень мало.



«Мой отец Евгений», режиссер Андрей Загданский

В.Белопольская. Это связано с неудовлетворительной деятельностью НИИКа и с тем, что нет пассионариев, которые могли бы заниматься подобной работой. Мало людей, так как нет индустрии.

С.Сычев. Потому и нет, что мало людей!

В.Белопольская. Да, здесь, конечно, замкнутый круг. Правда, просмотровые площадки множатся, что позволяет надеяться на улучшение ситуации. Многое предстоит сделать— хотя бы выпустить на дисках сборник главных фильмов отечественной документалистики, чтобы там были и Вертов, и кино 60-х, и Косаковский. Кто этим займется? Такого рода инициативами занимаются киноинституты, а у нас такого нет. Хорошо еще, что есть «Искусство кино»! А вообще, надо создавать фонд, просить денег у олигархов. Датский киноинститут, например, наполовину финансируется из частных источников.

С.Сычев. Кажется, что когда в программу фестиваля предстоит выбрать российский фильм, начинаются проблемы, так как нет работ, подходящих по формату и по качеству.

В.Белопольская. Наше кино существует практически вне бюджетов, а авторы страдают изоляционизмом. Отсюда эстетический и производственный разрыв между отечественными и зарубежными фильмами. Сложно найти картину, которая хотя бы не вызывает недоумения. В прошлом году было проще, а в этом совсем беда. В результате взяли картину, близкую к эксперименту,— «Болевые точки» Ивана И. Твердовского. В следующем году мы возьмем «Outro» Юлии Панасенко и «Зимовку» Ольги Стефановой— очень заметные фильмы.

С.Сычев. Социального и социально-политического кино у нас в стране нет, и понятно, с чем это связано. Но как вы объясните практически полное отсутствие личной документалистики? Этот жанр не требует бюджета и будто сам напрашивается на производство. Вместе с тем фильмы этого направления за последние лет двадцать у нас можно пересчитать по пальцам.

В.Белопольская. Я думаю, все дело в культурной традиции. Фильмы этого направления обычно основаны на авторском эгоцентризме. В них есть ощущение проповеди, а миссионерский пафос у нас воспринимается с минусовым показателем. Я сама не люблю говорить о себе. Какая бы личная интонация ни была у меня в тексте, я сторонюсь ощущения своей позиции как безусловной истины. Все, что касается меня, очень дискутабельно. Я тоже жертва культурной традиции. В мире есть вещи поинтереснее меня. Поэтому таким исключением выглядит фильм «Мой отец Евгений» Андрея Загданского. И то фильм суховатый, потому что речь идет о жизненной драме отца автора. У нас такое кино вряд ли приживется. Какая свалка была после выхода фильма «Среда» Виктора Косаковского! Он снял людей, которые родились в один день с ним, но зритель посчитал это насмешкой над менее удачливыми ровесниками автора.

С.Сычев. На «Флаэртиане» программа всегда очень зрительская. Вы отказываетесь от фильмов, которые трудно воспринимаются аудиторией?

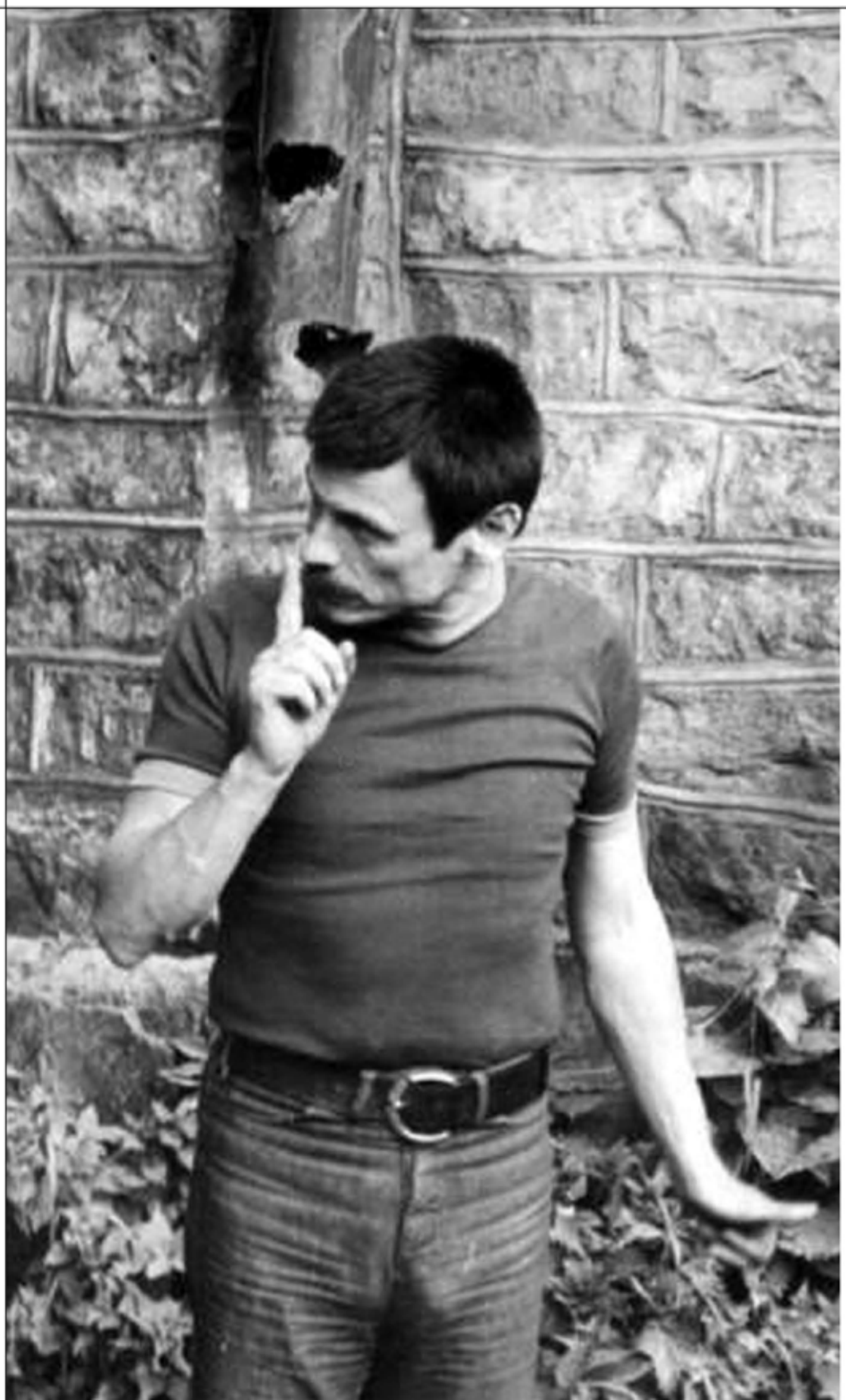
В.Белопольская. Нет, мы показываем кино, которое нам кажется интересным. Но странным образом картины, которые рассказывают о жизни людей, почти всегда интересны широкой публике. Не все фильмы у нас зрительские. Например, «Ниже 21» Саманты Бак— сложный фильм, возможно, даже затянутый. Но его было очень важно показать, потому что режиссер исследует тему семейных драм, которая у нас мало осваивается в документальном кино.

С.Сычев. Странно все же, что «Флаэртиана» возникла в России. Почему не «Вертовиана»?

В.Белопольская. Концепция принадлежит Павлу Печенкину, который считает, что у документального кино есть два пути: Вертов и Флаэрти. По пути Вертова идут Майкл Мур и Алекс Гибни, и они навязывают свое ви́дение зрителю. Павел считает, что только в случае следования флаэртианской традиции кино может оставаться искусством.

С.Сычев. А вы стали бы заниматься «Вертовианой»?

В.Белопольская. Не стала бы. Потому что тогда я была бы обречена показывать спецрепортажи нашего телевидения и другую плакатную продукцию, которую я ненавижу и не считаю искусством. Метод же «киноглаза» полностью воплотился в концепции нашего фестиваля, потому что авторы видят реальность именно своим «киноглазом».



Андрей Тарковский на съемках фильма «Сталкер»

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ:

«Документализм — единственное, что осталось в кино»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КАЛАШНИКОВА

Вячеслав Всеволодович Иванов — лингвист, академик РАН, член Американской академии наук и искусств и ряда других академий, профессор факультета славянских языков и литератур Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе (UCLA), директор Института мировой культуры МГУ, директор Русской антропологической школы РГГУ.

Елена Калашникова. Как бы вы охарактеризовали современный кинематограф?

Вячеслав Иванов. Я совершенно потерял интерес к современному кино, а раньше бегал на все кинофестивали. Хорошо знаю старое кино эпохи Феллини, Бергмана, Висконти, но не могу назвать ни одного фильма последнего времени, который бы меня увлек. Американские картины как-то тоже не вызывают интереса, но я не очень хорошо знаю то, что происходит в мировом кинематографе. Смотрю обычно фильмы, о которых говорят, в общем, это случайный выбор.

Я был довольно близок с Тарковским, во всяком случае, одну зиму мы с ним много встречались. Наше кино, снятое после него, знаю довольно плохо. Документализм, видимо, единственное, что осталось в кино. Тарковский, кстати, считал, что художественный фильм в старом смысле изжил себя. Роль режиссера, по Тарковскому, в том, чтобы изъять ненужные части, как Роден или Микеланджело убирали все лишнее в каменной глыбе. Взгляды на кино и его соотношение с жизненными прообразами у Тарковского очень близки к мыслям, высказанным в последних статьях Пазолини. На меня когда-то, уже после гибели Пазолини, сильнейшее впечатление произвела его метафора: он полагал, что монтаж делает с отснятым материалом то же самое, что смерть делает с жизнью: придает ей смысл. И трудности современного русского документального кино, с которым я старался знакомиться, по-моему, состоят в проблеме нахождения этого монтажного смысла. С этой точки зрения у современного документального кино как у материала огромные возможности. А так называемое «художественное» увядает. По-моему, это происходит из-за отсутствия гениев.

Е.Калашникова. Расскажите подробнее о своем общении с Андреем Тарковским.

В.Иванов. У нас были общие друзья. Художник Миша Ромадин учился с Андреем во ВГИКе, а жена Миши слушала мои лекции на Высших сценарных курсах. Там я довольно долго, пока — после изгнания из профессуры МГУ — не пускали в другие учебные заведения, читал большие курсы лекций. Рассказывал о своих взглядах на искусство в самом общем виде, то, что можно назвать семиотикой, но я давал это не как специальную науку, а в форме потока сознания. Наверное, называлось это «Современная наука об искусстве», что-то в этом роде. Как-то Ромадины предложили обсудить что-то вместе с Андреем, а я к тому времени был дружен с его отцом, поэтом Арсением Александровичем Тарковским. Нас сблизило Переделкино, писательский Дом творчества. Вернувшись с фронта, он какое-то время там жил. Это были голодные годы, и мама устроила так, что мы с отцом ходили туда обедать. Обедали с Тарковским, тогда и познакомились. Отец хорошо к нему относился, но не очень знал его переводы, я потом ему всячески расхвалил собственные стихи Арсения Александровича, и как-то по приглашению отца Тарковский пришел к нам и читал стихи. Он нередко заходил поговорить со мной, к нему приезжал сын (Андрей был намного меня моложе).

«Зеркало», режиссер Андрей Тарковский

Так что мы с Андреем были знакомы, но долгие годы виделись случайно. Помню его отрывочно на каких-то мероприятиях, связанных с кино. А тут стали встречаться, обычно у Ромадиных дома, довольно часто и потом виделись, но избирательно, последний раз долго говорили, когда он снимал «Сталкера». По идее Ирины Антоновой, директора Музея изобразительных искусств имени Пушкина, на открытии серии последних работ Матисса сняли наш довольно длинный разговор с Андреем. Он объясняет, как делает новый фильм. В этот момент что-то со мной было неблагополучно в смысле политики, и у Андрея, по-моему, тоже, поэтому телевизионное начальство запретило фильм к показу. Он долго лежал у наших общих друзей, но когда я спросил их про фильм, они ответили как-то странно; у меня сложилось впечатление, что они его уничтожили; возможно, он сохранился в каком-нибудь архиве. Вообще мы с Андреем говорили на самые разные темы, больше всего мне запомнился такой разговор. Помню, мы шли в подземном переходе под площадью Маяковского от Миши Ромадина, и он сказал: «Из всей этой грязи и крови России мы должны сделать искусство». Меня тогда поразила отчетливо лозунговая формула. Андрей считал, что фильм должен строиться на основе реальной жизни. Так, он хотел снять маму, которая рассказывает про свою жизнь, он бы потом самое важное из ее рассказа оставил, но «Мосфильм» не разрешил, и поэтому он снял «Зеркало» — фильм с актерами. В это время границы между игровым и документальным кино для Андрея не существовало. Жалко, что ему не удалось реализовать такой свой замысел и за границей. Думаю, прежде всего из-за денег. Мы с ним интересовались американским андерграундом. Он говорил, что можно снимать узкопленочное кино для себя, но массовой аудитории у него нет, а альтернативы тогда не было.

Е.Калашникова. Отношения старшего и младшего Тарковских складывались вроде бы непросто.

В.Иванов. Я об этом не знаю, думаю, это в каком-то смысле и не так важно. Хорошо помню Андрея на вечере Арсения Александровича, он сидел немного дальше от меня. Это было еще до того, как мы с ним стали часто встречаться у Ромадиных. Большой зал ЦДЛ — полупустой, человек двадцать. Тарковского-старшего мало кто знал, он почти не печатался, я был из числа немногих, кто в это время знал его стихи, отчасти поэтому он меня и ценил.

«Фильм социализм», режиссер Жан-Люк Годар

Андрей безумно нервничал и показывал это, вообще он был человеком внешне нервического склада: «Почему никто не выступит?..» Из тех, кто был в зале, мало кто говорил. Он вводил поэтические тексты отца в свои фильмы, он хотел сделать их известными широкой публике. Взаимодействие двух закрытых людей, открывающих себя в искусстве, и могло осуществиться с помощью фильмов, куда сын вставлял стихи отца. Думаю, это и было их формой общения.

Е.Калашникова. Какое у вас осталось главное ощущение от Тарковского?

В.Иванов. Он был озарен свыше, как писал Пушкин о Мицкевиче. Он мне показал запрещенного «Андрея Рублева», я уехал в Ленинград и хотел даже послать ему телеграмму — мы были на «вы» — о том, что у него получился настоящий религиозный фильм. Когда сказал ему об этом, он ответил: «Мой отец — верующий, ходит в церковь, я — нет. Тем не менее отец сказал: «Как тебе удалось сделать такой фильм?..» Он был доволен впечатлением, произведенным на нас этой картиной. В нем чувствовалось некое высокое начало, редкое в наш век, взаимосвязь с высшими силами.

Е.Калашникова. Вы занимались творчеством Сергея Эйзенштейна. В чем вы видите его значение для мирового кинематографа?

В.Иванов. Эйзенштейн стремился создать интеллектуальное кино — размышлять с помощью кинометафор. Но этот замысел плохо разработан, по существу, полной его реализации не получилось. Теоретически, с точки зрения науки, основа для его воплощения есть, и это подтверждают мои исследования человеческого мозга: правое полушарие в состоянии воспринять размышления, представленные в виде последовательности зрительных образов наряду со звуковыми, но как это сделать технически, пока не придумали. Современные технологии предоставляют возможности, которых не было во времена Эйзенштейна, когда он, согласно замыслу, решительно отвергнутому Сталиным, пробовал содержание «Капитала» Маркса передать поэтическим киноязыком, близким к потоку сознания «Улисса», — известно, как он любил Джойса.

В последней, очень интересной по замыслу работе Годара «Фильм социализм» едва ли не самая сильно воздействующая часть в конце — длинная ци-

тата из эйзенштейновской одесской лестницы в «Броненосце «Потемкин». Годар эту зрительную цитату помещает после очень большого числа словесных цитат из знаменитых авторов — от Андре Жида и Дерриды до Хайдеггера. Мне все эти предыдущие цитаты кажутся (как и вся концепция Годара, не расстающегося со своими изжившими себя иллюзиями 1960-х годов) головными и никчемными, а детская коляска на ступеньках продолжает волновать. В этой новой попытке интеллектуального фильма впечатляют не разговоры на американской бензозаправке о равенстве и братстве в их современном понимании, а снятые когда-то Эйзенштейном кадры, предельно близкие к реальности.

«Дмитрий Шостакович. Альтовая соната», режиссер Александр Сокуров

В связи с сегодняшними подходами к осмыслению истории XX века, которые есть и в новом фильме Годара, и во многих как бы документальных фильмах о новейшей истории, которые часто показывают по нашему телевидению, я хотел бы предостеречь от возможных натяжек и ошибочных умозаключений. Документы в собственном смысле часто не сохранились или до сих пор засекречены (что у нас в России делает попытки воссоздать документально историческую реальность обреченными). Умерли многие свидетели, с которыми я встречался и от которых узнал много неопровержимых фактов. Когда в фильме о Берии начинают рассуждать о том, какую положительную роль мог играть этот людоед, я сразу вспоминаю слышанный мной рассказ Е.А.Гнедина о том, как его арестовали поздно вечером после приема, с которого он вернулся в здание Наркоминдела (Евгений Александрович заведовал отделом печати этого наркомата). Из здания Наркоминдела его привезли сразу на Лубянку и привели в кабинет Берии. Тот давал указания пришедшим туда палачам пытать арестованного и при этом требовал от него, чтобы он признался в своей принадлежности к заговору Литвинова (того в этот день 1939 года сняли с должности наркома иностранных дел — Сталин готовился к пакту с Гитлером). С жертвы подручные буквально сдирали кожу. Я убежден: мы обязаны донести до следующих поколений правду о том времени, персонажей которого мы еще хорошо знали. В этом смысле претензии по части исторической неправды у меня есть ко многим псевдоисторическим недокументальным фильмам, как к первой части «Утомленных солнцем» Никиты Михалкова: я знал изображенную там элиту — она была другой, иначе и много умнее думала, по-другому себя вела.

В связи с противопоставлением документального и игрового кино мне представляется важным различие документальных фильмов или эпизодов, посвященных замечательному человеку (например, Иосифу Бродскому), снятому в определенное время и в определенном месте (скажем, в Венеции), и игровой картины, где этого же человека в другом пространстве и времени играет актер (например, в фильме о квартире, где Бродский жил со своими родителями). Даже когда играет выдающийся актер, очевидно, насколько документально запечатленное оказывается выше игрового. С этой точки зрения интересно сопоставить у одного и того же режиссера (например, Сокурова) собственно документальные интервью с реальными историческими личностями (скажем, Ельциным) и его же опыты исторической игровой реконструкции (например, в фильмах о Гитлере и смертельно больном Лени-

не). Этим поздним работам Сокурова я предпочитаю его превосходную раннюю документальную картину «Альтовая соната», где биография и музыка Шостаковича даны в неразрывном единстве с исполнением сонаты, которое комментирует гениальный исполнитель — Ростропович (прямое обращение, подобное этому, прямо адресовано зрителю и является существенным для картин этого типа, поэтому особенно сближающихся с жанром телефильма). В фильме о Гитлере мне бы казалось важным ввести и его двойников, сопровождавших и провожавших диктатора (как египетских фараонов их двойни-

«Русский ковчег», режиссер Александр Сокуров

ки — Ка, вдохновившие Хлебникова на изумительную повесть с таким названием) до самой смерти. Многими замеченное сходство поэтики авангарда и современной политики видно и здесь: раздвоение одного персонажа на нескольких драматических «клонов», намеченное Мейерхольдом и продолженное Любимовым (в спектакле о Маяковском), находит прямое выражение в этом современном преломлении традиционной темы двойника. Любимов не просто (как в фильме Бертолуччи) продолжает фантазию в духе Достоевского, он показывает, как двойничество помножается на страх преследования полусумасшедшего тирана.

Мне чрезвычайно интересен фильм Сокурова «Русский ковчег». В нем для создания целостности зрительского восприятия картин и эффекта присутствия в залах Эрмитажа использован прием сплошного движения камеры без монтажа, впервые введенный Хичкоком в «Веревке». Этот прием Хичкока был недавно исследован в лаборатории известного американского нейропсихолога Дамасио. Согласно результатам его исследований, этот способ (вместе с повторением крупных планов) используется для замедления времени и усиления эмоциональной включенности[1]. На пути таких исследований можно попробовать реализовать намеченную Эйзенштейном вместе с его друзьями — психологами Лурия и Выготским — программу создания киноязыка, основанного на экспериментальных психологических данных о выразительности и ее средствах.

Я думаю, научной мысли есть чем заняться на территории искусства. В частности — кино.

---

[1] См.: D a m a s i o Antonio R. How Hichcock's Rope stretches time. — Scientific American, 2002, September, pp. 70—71.

Стена Виктора Цоя на Арбате

АЛЕКСАНДР ГОНОРОВСКИЙ

47

СЦЕНАРИЙ

Титры. Некоторые события фильма, имена и поступки реальных героев не соответствуют действительности.

Поворот

Катить по трассе Слока-Талси жарким августовским днем. Открыть все окна. Впустить настоянный на травах ветер. Чтобы гулял он между пустых кресел легко и свободно.

Из висевшего у лобового стекла приемника диктор добро говорил о независимости Латвии, о границах, о визитах официальных лиц, о том, что сегодня, 15 августа 1990 года в Юрмале жарко и солнечно.

Павел Шелест перегонял в Тукумс автобус из ремонтных мастерских.

Стрелка спидометра плавно забиралась за шестьдесят.

Там, где трасса встречалась с речкой Тейтопе, — деревья закрывали обзор.

Слепой поворот.

Крутой.

На повороте в «Икарус» ударил «Москвич». Легковушку разорвало? Перевернуло, сбросило с дороги.

Куски новенького железа сверкнули на солнце.

Ильзе Яссе, *следователь, 33 года.* «Москвич-2141» шел сто двадцать. Не меньше... На встречную полосу прямо перед «Икарусом» выскочил. Занесло. «Икарус» на обочину уйти хотел. Не успел.

Хорошо, автобус пустой был. Ударом его в речку столкнуло.

Тейтопе — мелкая речушка.

А «Москвич» метров на двадцать отшвырнуло, смяло, разорвало, как лист бумаги.

Павел Шелест, *водитель «Икаруса», 38 лет.* От удара приемник разбился. Замолчал. Зачем-то повертел ручку. Тишина.

Царапина на лбу. Грудь о баранку зашиб.

В лобовое стекло билась оса.

Из автобуса не сразу вышел. После такого удара спешить некуда...

Лица водителя не разобрал. Кровь. Его внутри крепко зажало. Номера не местные. В Юрмале отовсюду туристы. Виктор Цой? Не знаю такого...

***Крупный план*[1].**

Ильзе Яссе. Когда поняли, что на нашей трассе погиб известный рок-музыкант Виктор Цой, конечно, расстроились. Мне нравились его песни.

Но на порядок следствия это не повлияло.

Павел Шелест. Кассетник лежал на обочине метрах в десяти от машины. Разбитый.

Я рядом сидел — ждал ГАИ.

Из магнитофона кассету вытащил. На ней фломастером было написано: «47».

Сценарий Александра Гоноровского «47» снимает режиссер Алексей Учитель (студия «РОК»).

[1] Фрагмент интервью или допроса героев, снятый крупным планом.

Хотел обратно кассету вставить, но милиция подъехала.

Встал.

Кассету в карман сунул. Машинально.

Ильзе Ясс. Мы проверили кровь водителя автобуса на содержание алкоголя, тщательно обследовали место ДТП. Собрали и отметили в протоколе все найденные предметы: кассетный магнитофон, удочки, пакетик, в котором лежали две с ладонь рыбки...

Сержант Пуяц говорил, что это караси. А лейтенант Редлихс — что маленькие карпы. Они долго ненужно спорили об этом, пока суетились с рулеткой. Слишком много говорили. А потом еще, пока составляли протокол, вместе замурлыкали какую-то песенку Цоя. Сделала им замечание.

Дело казалось простым, день — солнечным. Потерпевший возвращался с рыбалки, судя по всему, заснул за рулем.

Яблоки

От сильного удара по шоссе покатились яблоки.

Тугие. Красные. Зеленые. Желтые.

Покатились и пропали.

Павел Шелест. Смотрел на лежащее под простыней тело, на упертые в землю носки кроссовок. Подошла Ильзе. Взяла меня за плечо, сняла туфельку, вытряхнула камешек.

— Мало у тебя неприятностей в жизни? — сказала. — И что теперь?

— Есть хочу.

Янис Берзиньш, *корреспондент газеты «Новости Тукумса», 19 лет.* Я первый написал о смерти Виктора Цоя. В Ригу материал передал. Событие грустное, но событие. А то все строчим про новую независимость Латвии, про политику, про то, как землю границами делят... Скучно уже.

И про Шелеста написал. Фамилию назвал. Все-таки наш земляк. Хоть и русский. Кое-кому потом не понравились аналогии с Дантесом и Пушкиным, Чепменом и Ленноном. Так ведь я Шелеста не обвинял. Наоборот — внимание к нему привлек. Не всем такое выпадает. Да и неизвестно, что там на дороге произошло на самом деле.

Ильзе Ясс. Это в фильмах герои за сердце хватаются: «Ах, человек погиб...»

У Шелеста даже аппетит не пропал. Рейсовый «Икарус-280», который он водил, приписан к автоколонне Тукумса. Мы здесь все друг друга знаем. Тукумс — городок музейный, маленький. Русских не так много. Шелест чем-то похож на свой автобус. Основательный. Сдержанный. Крутых поворотов не любит.

Лига Имерманис, *работница столовой, 37 лет.* Видела я их. Сидели в нашей столовой. Разговаривали. Ильзе и кавалера ее давно знаю. Крепкий мужчина. Спиртного не пьет. Ест всегда не торопясь. Сначала гарнир, потом котлету. Вкусное всегда на потом оставляет. Я люблю, когда едят не торопясь. Поели — ушли... Уж куда ушли, туда и ушли. А что? Все всё понимают. Мы современные люди. 90-й год на дворе.

Телевизор в квартире Шелеста.

Документальные кадры — Виктор Цой.

Интервью.

Юрий Айзин. ...Все, что делал этот парень, стоило больших денег. И делал он это легко. Играючи. Потому что деньги для него не главное...

Марьяна. Его самый первый альбом назывался «45»... Поначалу в нем было песен на 45 минут. Следующий альбом «46». Витя его сделал вместе с Каспаряном... Он задумывался как демозапись «Начальника Камчатки», но с легкой руки Леши Вишни пошел в народ... Вот так — взял и запустил... Мы были свободны. Не признавали правил. Милиция нас гоняла. Хорошее было время.

Диктор. Похороны Виктора Цоя состоятся в Ленинграде на Богословском кладбище.

Ильзе Ясс. У Павла в доме, как на трассе, — ничего лишнего. Кровать. Шкаф. Стол. Два стула. Телевизор на тумбочке. Телефон. В его жизни есть вещи важные и лишние. Мое и не мое.

А между ними четкая разделительная полоса. Сплошная линия.

Его трасса — Слока-Талси... Туда — обратно... Шаг влево? Шаг вправо? Да вы что?

Мы и познакомились с ним на трассе три года назад. Тогда наш начальник подполковник Цирулис преступника вооруженного преследовал и меня высадил. А Павел подвез.

Ему нравится, когда я захожу к нему в дом, молча задираю серую форменную юбку, упираюсь руками в подоконник и так стою, жду... Не вижу в этом ничего плохого. Когда-то и мне это нравилось.

Двое

Павел не торопился. Закурил. Ильзе стояла у окна с задранной юбкой. Упиралась руками в подоконник.

— Ты чего? — спросила.

— Сейчас...

— Пепел на пол не роняй.

Павел не обратил внимания на ее слова.

— Я тебе вчера вазочку принесла китайскую с драконами... И цветы. На стол поставила.

На столе было пусто.

Павел подошел к Ильзе, расстегнул ремень.

— Разбил. Случайно.

На пол из кармана Павла упала кассета с цифрами 47.

Павел взял Ильзе за бедра.

Ильзе посмотрела в окно.

В свете уличного фонаря темнел покосившийся забор, дыбилась покрышка от «Икаруса».

— Я ухожу от тебя, — сказала.

Павел не остановился.

— Совсем?

— Да...

— Из-за аварии?

Ильзе задышала тяжело, положила голову на руки:

— Нет...

Подполковник Цирулис, *41 год.* В крови Цоя не было обнаружено ни алкоголя, ни следов наркотических веществ. Непричастность водителя автобуса следовало проверить более тщательно.

Я знал об отношениях Ясс и Шелеста. В такой ситуации у общественности могли возникнуть опасения, что она пристрастна и скрыла улики.

Вечером в день аварии отстранил Ясс от ведения дела. Для ее пользы.

Тогда же Ясс сообщила, что их отношения с Шелестом близки к завершению. Но на мое решение это не повлияло.

Состав дела не позволял взять с Шелеста подписку о невыезде. Но уехал он очень некстати.

Вика, *фотограф группы «Кино», 25 лет.* В Тукумс примчались, кто успел. Марьяна. Жена Вити, от которой он ушел три года назад. Рикошет. Нынешний друг Марьяны. У него своя рок-группа «Объект насмешек». Подруга Вити Ната с пятилетним сыном Марьяны и Цоя — Сашей. Они с Витей отдыхали неподалеку. Юра Айзин, новый менеджер «Кино». Было заметно, как он сейчас хотел быть своим. Даже охрану с собой не взял. Но быть своим у него не получалось. Семнадцать лет сидел. Недавно из заключения. Никак под нормальных людей приспособиться не мог. Игорь — Тиша, бас-гитарист группы «Кино», на своей новенькой легковушке подъехал.

Я — фотограф. Я всегда сопровождала группу. Была дружна со всеми. Я самый крутой фанат Вити. В Риге отдыхала. Рядом.

Марьяна всех вела. Будто знала, что и когда надо делать. Айзин за все платил. Тиша помогал. Рикошет тоже помогал, пока не выпил. Потом громкий стал. Все Айзина с издевкой спрашивал: «Где твои телохранители, Юра? Как же без охраны? За семнадцать лет, поди, привык...» Не нравилось ему все. А кому нравилось?

Ната держалась в стороне. Сидела в машине Тиши. Ей Марьяна черный платок привезла. Но она его не надела.

Я присматривала за Сашей. Фотографировала. Рикошет, когда набрался, погрозил мне пальцем, сказал:

— Будешь щелкать — рядом с Витькой ляжешь.

Как же... Испугал.

Рикошет, *26 лет.* Щелкала, щелкала, а машину Витькину не пошла щелкать.

— Иди — сфоткай. Что губы задрожали?

Только Айзин пошел смотреть на разбитый «Москвич». Быстро вернулся. Ничего не сказал. А я и не спрашивал. Он, видно, ко всякому привычен, но в лице переменился.

Может, он мужик и неплохой.

Я с ним не пил.

Игорь, *бас-гитарист группы «Кино», 29 лет*. Айзин принес из Витькиной машины несколько кассет и плакат — рекламу нашего будущего концерта. Плакат на ритуальный автобус наклеить хотел. Говорил, что тот непрезентабельно выглядит.

Марьяна не разрешила. Головой покачала, сказала с равнодушным осуждением:

— Москва.

Павел Шелест. Утром убрал комнату. Выкинул в мусор ее зубную щетку и забытые на веревке в ванной трусики. Поправил телефон, обувь у вешалки... Теперь каждая из вещей стояла ровно на своем месте. Прошелся по комнате. Закурил. Стряхнул пепел на пол. Отдернул занавеску, оперся руками о подоконник. За окном — покосившийся забор, покрышка от «Икаруса».

Ильзе Ясс. Цирулис попросил меня сопроводить родственников к месту происшествия. На дороге они выглядели, как отставшие от экскурсии. Марьяна стояла на обочине, будто попутку ловила. Девушка фотографировала все подряд, а рокер гонялся за ней и орал. Не нравилось ему, что она снимает. Та все равно снимала. И его тоже. Настырная. Айзин по кустам лазал.

— Вы не находили здесь кассету? На ней черным фломастером написано «47».

— Что за кассета?

— Последние Витины песни. — Айзин снова полез в кусты. — Он перед смертью звонил, сказал, что несколько новых песен на кассету напел. Всегда писал что-то на кассетник. Но в магнитофоне кассеты нет.

— Я уже не веду это следствие... Спросите у подполковника Цирулиса.

— Последние неизвестные песни погибшей рок-звезды... Их надо найти... Они того... хм... стоят.

Айзин выбрался из кустов, стал аккуратно отряхивать джинсы от приставших семян. Очень внимательно относился к одежде. К своему виду. Отряхнет — посмотрит. Вывернет ногу. Снова отряхнет.

Про мальчишку все забыли. Он сидел на сбитом придорожном столбике, катал по песку игрушечную машинку.

— Тебя как зовут? — спросила.

— Саша...

— И чей ты, Саша?

— Я живу с мамой, бабушкой и дядей Рикошетом.

— А здесь с кем отдыхал?

— С папой и тетей Натой...

— Кого же ты больше любишь?

— Дядю Айзина... Он мне плакат красивый подарил.

Сергей Коноплев, *начальник тукумского автопредприятия № 29, 44 года.*

— Паш, почему ты командировки не любишь? — начал издалека. — Новые люди... Новые трассы... Воздух другой...

— Мне и на нашей трассе хорошо.

— Слока-Талси — трасса, что надо... Это понятно... Но от Тукумса до Ленинграда шестьсот километров всего. Домчишь... «Пазик» ритуальный на ходу... Проверенный...

Павел смотрел на меня хмуро. Глаз не опускал.

— Не поеду.

— А кого посылать? — я стал наглядно загибать пальцы. — Рекис заболел. Дарзиньш в отпуске. Шталс женится в пятый раз. Мартыныш русских не любит до дрожи. Да и свои дела у него — с туристами. Петерс на прямой заблудится. Кому тело везти? А про то, что ты в аварии был, пассажирам рассказывать не обязательно. Водила и водила.

Павел молчал.

— Мужик ты надежный. За тринадцать лет работы ни одного нарекания, — умею с шоферами говорить. — И без машины опять же. Некому боль-

ше! Некому, Паш. Тукумс — городок маленький.

Газета «Советская молодежь», Рига, 16 июля 1990 года.
«Подполковник Цирулис отстранил следователя Ильзе Ясс от ведения дела, связанного с гибелью известного рок-музыканта Виктора Цоя.

Основанием к отстранению послужила связь следователя Ильзе Ясс и второго участника ДТП — водителя тукумской автоколонны Павла Шелеста. Есть мнение, что Ильзе Ясс скрыла факт выезда водителя «Икаруса» на встречную полосу движения».

Вика. Ветер в открытые окна развевал мои рыжие волосы.

Витя говорил: «Ты не рыжая, ты огненная...»

Юрмала... Рига...

В автобусе Марьяна, Айзин, я и Рика.

Тиша ехал впереди с Надей и Сашкой.

Я старалась не глядеть в салон автобуса. Если не глядеть, то кажется, будто ты отправилась в путешествие или едешь с еще неизвестной группой «Кино» на концерт в дальний городок под Ленинградом.

Кажется, я улыбалась.

Рикошет. Это я так... От души...

Экзистенциально...

А их аж подбросило.

Не крикнул, конечно, сказал: «Вставай, Витька! Давай, коньячку дернем...» и ладонью по крышке стукнул.

Марьяна, *31 год.*

— Рика, перестань! Как выпьешь — сразу дурак.

— У меня бутылка в день — норма.

— Вторая уже! Харэ, блин!!! Дай сюда!

— Хрен тебе, а не сюда!

— Будешь выпендриваться — ссадим!

— Ага... Ага... Напрягись...

Как же он погано улыбается иногда. И с гробом нарочно громко говорил, чтобы я слышала.

Павел Шелест. Когда в салоне закричали, остановил машину, прошел к Рику, отобрал у него бутылку.

Марьяна. Рика очень удивился. Я таким удивленным его не видела. Драться не стал. А драчун он известный.

— Допей, разрешаю, — только и сказал.

Глаза водителя блеснули черным. А ответил спокойно:

— Приедем, верну.

Рика подмигнул мне, показал торчащее из сумки горлышко еще одной коньячной бутылки. Но доставать не стал.

Крупный план.
Марьяна. Рика и по жизни неуправляем. Каратист гребаный. У него костяшки пальцев от драк не заживают. Вольный.

Нам ехать — тело забирать, а я найти его не могу. Где-то два дня уже болтался. Прямо к отъезду пришел.

Нет. Мне он не изменяет. До чертей любит гад.

Сигулда

В Сигулде Айзин попросил остановиться около газетного киоска.

Павел подошел к будке с мороженым, купил брикет в блеклой упаковке, сел на лавочку.

К нему с мороженым подсели Вика и Сашка.

— Ты его неправильно ешь, — сказала Вика.

Павел удивленно посмотрел на нее.

— А как надо?

— Когда ешь мороженое, надо на солнце смотреть.

От взгляда на солнце у Сашки поплыли вокруг темные цветные пятна. Он зажмурился, стал тереть глаза.

Павел вытащил из нагрудного кармана рубашки солнцезащитные очки, нацепил Сашке на нос.

Павел Шелест. Оказывается, кассета с надписью «47» все еще лежит у меня в кармане. Когда покупал мороженое — увидел.

Марьяна. Одна из купленных Айзином газет оказалась на латышском.

Он и ее пытался читать, чтобы деньги не пропадали. Не вышло. Громко повторял всем смешные латышские слова. Сделал из газеты шапку. Стал похож на шабашника, который где-то спер джинсовый костюм.

— Водителя, что с Витькой столкнулся, уже с Дантесом сравнивают. С тем, который Пушкина убил, — сказал вдруг громко и вперед посмотрел. Мне показалось, что на дорогу. — Это в прошлом веке всем по фигу было на этих Дантесов-Мартыновых, которые поэтов, как уток, били...

— Юра... Какой тут, на хрен, Дантес?

Айзен меня все больше раздражал.

Замолк, слава богу. Сидел. Шуршал страницами.

Ната, *30 лет.* За Берзкрогсом стали. Машина Тиши заводиться больше не желала. Тиша был водителем начинающим, неважным. Как Витя.

— Она сначала дергалась, и стрелка — забыл, как прибор называется, — тоже дергалась... А потом заглохла и не заводится! — все время повторял Тиша растерянно. — Новая совсем. Не должна ломаться. Может, ее сломал кто?

— Кто, Тиша, дорогой, кто, кроме тебя? — повысила голос Марьяна. — Глупости не говори... Мало нам всего.

Она была недовольна, что мы стоим, что машина сломалась, что на мне не было черного платка.

Пока разбирались, прошло два часа.

Водитель автобуса долго звенел ключами.

Казалось, что он не ремонтировал Тишин автомобиль, а навсегда его разбирал.

Сначала ему пыталась помогать Вика. Сфотографировала по своему обыкновению.

Я присела на бетонный столбик ограждения, подставила лицо и ноги солнцу.

Павел Шелест. Руки в масле. Морда в масле.

Этот парень капот ни разу не открывал. Такие говорят: «Машина любит уход. Поставил в гараж и уходи».

Девчонка с фотоаппаратом подошла, блеснула вспышка.

— Своих снимай.

— Я всех снимаю. Все, что проходит и никогда не вернется.

— Про мороженое смешная шутка...

— Витя придумал... Давно.

— Веселый парень.

Вика коротко нахмурилась, не ответила, оперлась о крыло машины, поглядела.

— Трамблер смотрел? — спросила. — Надо еще контактную группу и катушку проверить.

Марьяна. Вика ушла — Айзин вокруг водителя вертеться стал. Под мышками его джинсовой куртки проступили темные пятна.

— У нас в автобусе тоже что-то громыхает, — сказал.

— «Пазик» старый,— ответил водитель. — Может, и не дотянет.

Обрадовал, блин.

— Часто ломается? — Айзину все было интересно.

— Не моя машина...

— А какая твоя?

Отвечать водитель не торопился.

— Не приставай к нему, Юр, — одернула я Айзина. — Так мы никогда отсюда не уедем.

— Всё, — сказал водитель, кинул снятые детали в багажник, кивнул Нате и Сашке. — Вам в автобус. А тебе, — повернулся к Тише, — в техцентр.

— А до Ленинграда не дотащишь? — спросил Тиша.

— Самим бы дотащиться.

— И где техцентр?

Водитель пожал плечами.

— Найдем... Вяжи трос.

Вода

Ничего такого Вика делать не собиралась. Но неподалеку текла река.

Она долго стояла на берегу. Может, потому что вода в заводи медленно кружила, выдавая глубину и покой.

Вика сфотографировала воду, положила фотоаппарат на берег, сняла платье. Осталась в одних трусиках. Прыгнула. Хотела сразу вдохнуть поглубже — не получилось.

Страшно.

Кто-то схватил ее за волосы, потянул вверх.

Вика. Меня вытащил водитель. Лежала, не хотела открывать глаза. Было стыдно их открывать. Вдруг поняла, что он напуган. Руки его дрожали. Дышал, как увидевший страшное ребенок. Приложил ухо к груди. Хотел услышать сердце.

— Не бьется... черт... — сказал.

Голос его сорвался.

Мне передался его страх. Зажмурилась еще крепче.

Глупо... Глупо...

Он думал, что я наглоталась воды, стал делать искусственное дыхание. У него были соленые от пота губы, руки едко пахли машинным маслом.

От его выдоха в меня закашлялась.

Яблоки

Навстречу бежала дорога.

Ревел мотоцикл.

Брезент, закрывавший мотоциклетную коляску, отвязался. Полоскал знаменем.

В коляске лежали яблоки.

Полная коляска яблок.

Павел Шелест. Называется — пошел руки помыть.

Сидели на берегу мокрые. Снял рубаху, выжал, расстелил на траве.

Она тихо говорила. Скороговоркой.

— Это все Айзин... Все из-за него... Концерты... Поездки... Чос... Витя меняться стал... Свернул с дорожки... А знаешь, какой он был? Не на сцене, а просто?.. Рядом. Как он трахался, знаешь? Откуда тебе знать? — вздохнула. — Я тоже не знаю. Как дура, за ним... Как дура... Семь лет... Но я ничего такого не хотела. Ничего не хотела... Где фотик? А... вот...

Она взяла фотоаппарат, прижала к груди. От холода кружки вокруг сосков ее стали почти белыми. Кожа покрылась мурашками.

— Пока ты в моем автобусе катаешься, я за тебя отвечаю... Поняла?

Кивнула.

Мне все еще было трудно спокойно говорить. От этого злился еще больше. В правое ухо затекла вода. Прыгать, скособочившись при ней, вытряхивать воду не стал. Зло стукнул ладонью по уху.

— Доедем — можем вместе речку поискать.

Когда я протянул ей платье, она схватила меня за руку. Прижалась. Поцеловала. Засмеялась.

— Вода теплая, может, скупнемся?

Артурс Кулда, *механик автоколонны № 29, 44 года.* Разбитый «Москвич» Цоя стоял в гараже тукумской автоколонны.

Я осматривал тормозную систему машины. То, что от нее осталось. Рядом стояли подполковник Цирулис и лейтенант Ясс. Переговаривались тихо.

— По правилам, я не должна здесь находиться, — сказала Ясс.

— Вы просто помогаете мне оформить бумаги, — сказал Цирулис.

— Не хочу ставить вас в неловкое положение.

— Это приятно...

Выглянул из-под машины. Заметил, что Цирулис улыбается. Совсем, как мне показалось, не к месту.

— Один патрубок подрезан... — сказал я. — Но это могло случиться и во время аварии.

— Интересно... — Цирулис присел, заглянул под днище. — Надо сфотографировать.

— Еще один — не до конца вкручен... Вот этот... Тормозная подтекала.

— Сильно? — спросила Ясс.

— Нет... Не думаю...

— Могли и в Москве недокрутить на заводе... — сказал Цирулис.

— Тормоза можно испортить так, что сразу не проявится, — согласился я.

— Но тогда человек должен разбираться в машинах, — сказала Ясс.

Цирулис поднялся, отряхнул руки, снова улыбнулся не к месту.

— Отметьте это в протоколе. На всякий случай.

Саша Цой. Было немножко страшно заходить в автобус. Раньше никогда гроб не видел. Мама посадила меня к окошку. Обняла. Дядя Айзин дал конфету «Мишка на Севере», сказал, что я смелый мальчик. Маме его слова не понравились.

Ната. Что у Вики с водителем произошло? Трусы мокрые... Волосы. А он вообще — с ног до головы...

Крупный план.

Марьяна. Я всегда знала про Вику и ее отношение к Цою. И Ната, конечно, знала. Что тут знать, когда у Вики все на лице написано? Фотограф, блин.

Однажды она пыталась убить Витьку своим фотоаппаратом. Представляете цирк? Ревновала. Его все ревновали. Влипали насовсем. Как пчелы в патоку. Вика из таких. Из вечных...

Вика. Господи, стыд, стыд и глупость...

Все на меня глядели.

И водитель. Я видела отражение его глаз в зеркале заднего вида. Они у него черные. Глубокие. Чтоб тонуть легче.

Мне показалось, что он все время внимательно осматривал салон. Следил за каждым. Ну да. Водитель за все в ответе. Смех.

Он чем-то на Цоя похож. Не внешне, конечно. Может, молчит так же здорово?

Хм, даже имени его не знаю.

Марьяна. Расстроенного Тишу оставили около техцентра.

Мы уезжали от него все дальше. Он стоял, смотрел вслед.

Будто высадили человека на необитаемый остров.

Ильзе Ясс. На озеро съездила за компанию с Цирулисом. Сам пригласил. Может быть, он чувствовал неловкость за то, что ему пришлось отстранить меня от дела? А мне не хотелось, чтобы у Павла были неприятности.

— Вы где родились, Ильзе?

— В Тукумсе... Это есть в моем личном деле...

— Я читал... — улыбнулся. — Просто не знаю, о чем поговорить.

В дороге Гунар был оживлен. Да и потом вел себя непривычно. Кидал камешки в озеро. Ни с того ни с сего забрался на валун, прокричал стихи:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, —
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...

— Эй!!! Эгегей!!!

Послушал. Думал эхо поймать. Не поймал. Слез с валуна. Застеснялся.

— Не отозвалось слово, — сказал.

— Не знала, что вы поклонник русской поэзии.

— Я не поклонник... Других стихов не знаю...

Нашли место, где рыбачил Цой. Лес. Пологий берег. Потухший костер.

У кострища лежали две деревяшки...

— Интересно, — сказал Гунар. — Их могло быть и двое.

Подняла уголек из костра. Угли холодные. Старые. Под деревяшкой — окурок со следами помады на фильтре. Положила в пакетик, как улику.

На земле, там, где стоял «Москвич», темнело крохотное пятнышко.

— Если «Москвичу» испортили тормоза, то это могло произойти либо около дома, где отдыхал Цой, либо здесь, — сказала я.

— А вот это, наверное, тормозная жидкость, — сказал Гунар. — Но ее совсем немного...

Он присел возле пятнышка на корточки, потрогал, растер меж пальцев, кивнул, посмотрел на меня.

— Ильзе, давайте в кино сходим...

Огонь

Из огнемета вырвалось пламя.

Огонь охватил избу. Треснуло темное оконце. Горела заброшенная деревня.

Меж домов, словно космонавт по Луне, ходил человек в блестящем скафандре с огнеметом. Пламя, черный дым поднимались за ним.

— Ух ты! — Сашка прижался лицом к стеклу. — Мам, пойдем посмотрим...

Ветер гнал дым на трассу. Накрывал ее плотным черным одеялом.

В дыму на обочине около пожарной машины сидели пожарные. Курили. Один из них — белобрысый с закопченным лицом — прижимал к уху рацию.

— Проехать-то можно? — спросил Павел.

— Подожди — ветер переменится, — ответил белобрысый пожарный

с легким акцентом, закашлялся. — Там поворот крутой и овраг.

— А тут что?

— Место расчищаем для пограничного пункта... Здесь — мы. Там — вы. Посредине — пепел, — ответил белобрысый, спросил без перерыва: — А ты, значит, Цоя везешь?

— Откуда знаешь?

— Все знают...

Пожарный сделал погромче звук, протянул в сторону автобуса рацию. Из нее доносилось что-то похожее на ритмичную песню.

— Не люблю фанатов, — сказала вдруг Марьяна.

— Скоро появятся... — Айзин придвинулся ближе. — У меня на них нюх...

Он сидел на следующем за Марьяной сиденье.

Марьяна будто не услышала его слов, посмотрела на задремавшего в наушниках Рикошета.

— И музыку не люблю.

Айзин с пониманием улыбнулся.

— Товарищ водитель, может, проедем? — спросил громко.

— Не проедем, — веско ответил Павел.

Его тон не допускал возражений. Никто из пассажиров не мог лезть в его дело.

Крупный план.

Ната. Об уходе от Айзина Витя говорил дня за три до смерти. Не серьезно, наверное, говорил.

Айзин новый контракт предложил подписать, а Вите этот контракт не нравился.

Псков. Переговорный пункт

В переговорном пункте голоса.

В одной из кабинок стоял Айзин, говорил серьезно, спокойно.

— Бери Петра и езжай... Сейчас!.. Я тебе — справочник? Адрес в Тукумсе узнаешь. Может, она у него дома валяется... Она мне сейчас нужна! Сейчас!!! На ней фломастером написано: «47». Сорок семь! Понял?!!

В дальней от Айзина кабинке стоял Павел.

— «Пазик» не тянет... Слышь, Алексеич? Не тя-нет! Сто лет ехать буду... Коробка передач гремит. Электрика опять... Ты мне не говори, не говори... Регулировки в дороге выставлять... Придумал, блин... У нас механики есть...

— Не шуми, Шелест... Не шуми... Людей мало... Работы много... Тихо. Тихо... Не спеши трубки кидать... Ко мне тут, кхм, товарищ Ясс пришла протоколы подписать... Поговорить с тобой хочет...

Коноплев передал Ильзе трубку, не зная, куда себя деть, переложил на столе несколько бумажек, вышел.

— Тебе в доме окна побили.

Голос Ильзе приходил вместе с треском.

— Кто?

— Фанаты Цоя... Теперь и у тебя свои фанаты...

— Сильно побили?

Ильзе вздохнула.

— Дядя Юрис окна пока досками заколотит. И целые тоже. На всякий случай. А Цирулис сказал, что почти у каждого, кого ты в автобусе везешь, мог быть мотив и возможность для убийства...

— Мотив — не песня...

Павел ногтем поддевал маленькие кусочки масляной краски со стены будки.

— Мы просто версии собираем. Порядок такой... Любовь, ревность, деньги... Мало ли... Он и на озере, похоже, не один был... Сама видела.

— Тебя же отстранили...

— Ездила с начальством за компанию... Тебя выручать!..

— Тебе-то что за печаль?

— Дурак! Ты понимаешь, что ты дурак? Подумай... Хорошенько подумай... Если окажется, что кто-то из них виноват, то у тебя будет гораздо меньше неприятностей в этой жизни. Может, ты забыл? Может, тебе мало того, что уже было? Где кассета? Которая «47»?

— В кармане.

— Зачем взял? Зачем?!!

Павел пожал плечами.

Мимо будки прошел Айзин. Заглянул, отвел взгляд.

— Выкинь ее... Немедленно... — Ильзе перешла на злой шепот. — Чтобы этой кассеты вообще не было. Не видел. Не знаешь. Понял?

Помолчали.

— Алло...

— Да...

— У меня две рубашки твои... — Ильзе говорила все медленнее, спокойнее. — Я их погладила. Они...

Павел положил трубку.

У автобуса

Около автобуса все больше парней и девчонок. Ходили вокруг. Заглядывали в окна.

Широко улыбаясь всем подряд, Айзин запрыгнул в салон.

Павел, не торопясь, забрался в кабину.

— Что вы тянете? — зло сказала Марьяна. — Поехали! Поехали!

Псков. Фанаты

Фанаты перегородили улицу, по которой шел автобус.

Плакаты «Цой жив!» Крики. Слезы.

Айзин махал фанатам, широко улыбался. Кричал несвязанное:

— Крепче и дальше! Процесс пошел! Помним Витю! Все, как один! — Скандировал: — «Кино»! «Кино»! «Кино»!

От людского напора машину качнуло.

Вика схватилась за фотоаппарат, начала делать снимки.

Марьяна смотрела равнодушно. Сашка — с испугом и любопытством.

Рикошет выбросил руку за окно. Показал взревевшей толпе средний палец.

Павел развернул автобус в переулок, прибавил газ.

Вика перебегала от окна к окну, фотографировала.

Роняя самодельные плакаты, фанаты еще долго бежали следом.

Скоро остался лишь один паренек, который ухитрился зацепиться за автобус и поджать ноги.

Павел затормозил, не торопясь, вышел.

Парень держался крепко, смотрел на Павла телячьими глазами.

Павел взял парня за шкирку, легко и бережно оторвал от автобуса, усадил на пыльный асфальт.

Вика. Видела Витю среди толпы фанатов.

Он не кричал, не размахивал плакатом, не лез под автобус. Ему было тесно среди них.

Успела сфотографировать.

Дура, конечно.

Многие фанаты одеваются и стараются выглядеть, как Цой.

Пост ГАИ

За Запольем автобус остановил инспектор ГАИ.

Павел легко выбрался из кабины, подошел, протянул бумаги.

Инспектор бумаги не взял, сдвинул фуражку на затылок, заговорил... То показывал вперед, то внимательно глядел на автобус.

— Чего они там? — спросил Рикошет.

— Совещаются... — ответил Айзин.

Не переставая говорить вполголоса с Павлом, милиционер пошел вокруг автобуса, заглянул в окна.

— Юр, может, ты еще чего натворил? — спросил Рикошет. — Может, тебя сейчас брать будут?

— Отстань от человека, — сказала Марьяна.

— Пусть шутит... — ответил Айзин. — Люблю самодеятельность.

Оценив ответ, Ната и Вика усмехнулись.

Рикошет нахмурился.

Грунтовка

За постом ГАИ Павел громыхнул коробкой передач, свернул на грунтовку.

Автобус тряхнуло.

— Что за маневр? Эй! — громко спросил Рика.

— Перед Лугой фанаты дорогу перекрыли. Машину перевернули, — ответил Павел. — Объедем.

— До ночи не доберемся, — сказал Айзин.

— Может, и так... — согласился Павел.

— Мудрит парень, — сказал Рикошет. — А по мне — разогнался и бац... — Рика ударил кулаком в ладонь. — Как Витек...

Подмигнул Марьяне, закрыл глаза.

Павел Шелест. Через полчаса, как съехал с трассы, решил остановиться.

Поляна. Лес.
Привал.

Вика. Когда солнце яркое, но свет уже по-осеннему рассеян, снимки получаются легкие, радостные.

Три батона вареной колбасы легли на расстеленную подальше от автобуса клеенку.

— Куда нам столько? — спросила Марьяна.

— У нас же не побег, Юра... — вставил Рикошет.

Айзину все меньше нравились его шутки. Но на этот раз он сдержался.

— Путь не близкий, — ответил спокойно.

Айзин действительно купил слишком много всего. Выкладывал на клеенку одноразовые тарелки из картона, пластмассовые ножики, короткозубые вилочки, сыр, огурцы, хлеб, «Боржоми», даже дорогущий коньяк для Рика, который тот, несмотря на протест Марьяны, сразу прибрал.

— Смотрите, какие помидоры, — сказал Айзин. — Витька очень любил помидоры.

Ему никто не ответил.

Я уже резала сыр, Марьяна — колбасу, поглядывала на Надю. Та не принимала участия в приготовлениях и, казалось, ни на кого не обращала внимания. Сидела, отламывала мелкие кусочки белого хлеба, отправляла в рот.

Рикошет лежал на траве, пил, не поднимая голову, умело зажимая горлышко бутылки большим пальцем, смотрел в небо.

Сашка возил по клеенке игрушечной машинкой. Меж нарезанной колбасы, хлеба, сыра машинка пробиралась, как по улицам волшебного города.

Павел поднялся в кабину за инструментом.

— К нам не хочет идти... — вдруг сказала Ната. — А в кабину лезет, как краб на камень...

— Рядом с колонией, где я первый срок отбывал... — сказал Айзин, — село было... Нелинское... Большое село... И в нем — поверье... Или сказка... Как хотите... Аккурат перед Яблочным Спасом случался в Нелинском пустой день. В этот день девки в селе не то что по отдельности, а целыми улицами беременели неизвестно от кого.

— Тут ребенок, между прочим, — сказала я.

— И всегда в этот самый день, — продолжал Айзин, — проезжал по селу никому не известный мужик на телеге. Хмурый. Конь у него, конечно же, черный. С бельмом на правом глазу...

Сашка перестал играть, прижался к матери, слушал, широко открыв глаза.

— Так вот если сесть к тому мужику на телегу и проехать до моста, что в пяти километрах от села, — продолжал Айзин, — то исполнится что-то для тебя важное. Главное — мужика не разозлить.

— А если разозлишь? — спросил Сашка.

— Завезет... — улыбнулся Айзин. — С концами... У нас из колонии один с отбитой головой даже бежал. Долго по стогам на окраине Нелинского прятался. Яблоки по садам тырил... Все прокатиться хотел.

— И что? Прокатился? — спросила Марьяна.

— До моста... — кивнул Айзин. — Там его и взяли... Но всего год накинули.

— Главное — не забеременел, — подал голос Рикошет.

— И к чему рассказ? — подняла брови Марьяна.

— К тому, что водитель наш больно дик и суров, — ответил Айзин.

— Придушит и руки не помоет, — с одобрением вставил Рикошет.

— Скажете тоже... — покачала головой Марьяна. — Как его, кстати, зовут?

— Судя по всему, зовут его Павлом, — сказал Айзин.

— С чего взял?

— Логика.

— Его мир — автобус, — сказала Ната. — А наш — все остальное. У нас разные логики.

— Сразу видно — кинокритик. — Марьяна вздохнула, отложила нож. — Так... Надоело хозяйничать. Все равно все не съедим. Эй! — Марьяна позвала водителя. — Тебя Павлом зовут?

Мне показалось, что Айзин самодовольно улыбнулся, когда водитель кивнул в ответ.

— Иди сюда!

Павел махнул рукой, показал на машину. Занят.

Я собрала ему на картонную тарелку еды. Отнесла.

Сашка увязался за мной.

Павел зашел за автобус в тень, облокотился на его бок, стал есть.

— Хочешь за руль? — спросил Сашку.

Счастливый Сашка обежал автобус, забрался в кабину.

— Ты раньше у нас в Тукумсе бывала?

— Нет...

Павел покивал.

— Как скажешь...

— Жжжжжжж, — донеслось из кабины. — Товарищ водитель, может, проедем? — подражая голосу Айзина, сказал Сашка. — Не проедем, — сурово ответил за Павла.

Я прыснула. Закрыла рот ладонью.

— Врубаем самую высокую скорость! Дыр-дыр-дырррр... — не унимался Сашка. — Жжжжжж...

— Нашему «пазику» не мешало бы коробку передач перебрать, — сказала я. — Гремит при переключении...

— Разбираешься...

— Мой папа — механик на автобазе.

Мы стояли слишком близко друг к другу.

Жарко. На коже над вырезом платья блестели капельки пота. Я провела по груди ладонью.

На полянке дурным хриплым голосом заорал Рикошет:

Разлука ты, разлука,
Чужая сторона.
Никто нас не разлучит,
Лишь мать — сыра земля...

От леса прилетело хлипкое эхо.

Было видно, как Марьяна зло кинула в Рику бутербродом, что-то громко выговаривала ему.

Павел ел, не торопясь. Сначала хлеб, потом — колбасу, после колбасы — сыр.

— Мамы у нас не было, — продолжала я, — вот папа меня и брал с собой... Вместо детского садика и продленки. А после четвертого класса он мне первый фотоаппарат купил. «Зенит». Потом уже не до машин было... С Витькой... закружилось...

— Что закружилось? — спросил.

Улыбнулся глазами.

— Того, чего нет, больше хочется... — ответила я.

Павел, аккуратно конвертиком сложил пустую картонную тарелку, сунул в карман, отряхнул рубаху, посмотрел на меня. Смотрел, чуть наклонив голову, спокойно, а может, грустно. Протянул руку к моему лицу. Я не шелохнулась. Снял с моей губы хлебную крошку.

Яблоки

На шоссе лежали яблоки.

На них будто смотрел кто-то, прижавшись щекой к асфальту.

Чуть дальше на фоне неба все медленнее со скрипом крутилось колесо мотоцикла.

Павел Шелест. Забрался в кабину, усадил Сашку на колени.

— Дядя Паш, ты на меня не злой?

— Нет... Чего вдруг?

— Ты меня крепко обнял. Дышать не могу...

— Извини...

— Тетя Вика, сними нас, а то мы так и уедем.

Вика сняла с плеча фотоаппарат.

— А Юра Айзин сейчас рассказывал, что некоторые водители умеют желания исполнять.

— Твое уже исполнилось.

— Какое?

— Не утонуть.

У нее глупая улыбка.

Юрий Айзин. Собираться стали.

Шелест — в лес. Я — за ним.

— Ух... Хорошо-то как... — говорил громко, чтобы он слышал.

Догнал.

— Не все же пить, надо и отлить, — пошутил.

Тот дальше идет. Будто нет меня.

— Это ведь ты на том «Икарусе» был. А? Тукумс — городок маленький. Русских мало. Имя в газете. Ссадина на лбу. Понять несложно.

Молчит.

— Не молчи, Паша, не молчи... Я же по-хорошему... Кассета мне нужна с песенками... На ней «47» фломастером написано. Видел ты ее? Видел... По всему выходит — у тебя она.

— У меня... — отвечает.

Стали рядом.

— Ты мне верь, Паша... Я хоть и не ментовская твоя подружка, но тоже про тебя никому не сказал. Пока. А ведь и у нее неприятности могут быть... Такого парня... золотого... в лепешку, Паша... Денег за кассету дам... Много, конечно, не дам... — усмехнулся. — За ворованное много не дают... Все добром надо, Паша... Добром... Потому я у нормальных людей в авторитете...

Говорю и чую — мокро... А этот мужик повернулся и ссыт мне на ботинки, на джинсы...

Тут я себя контролировать перестал. Отскочил.

— Ты это!.. Ты что думаешь?!.. Хня! Да я из тебя фарш!..

А сам — за дерево...

За дерево...

Рикошет. А где Айзин? А нету... Епта, Айзин пропал. Исчез на привале за Запольем, когда мы на опушке жопы грели. Что его нет, заметили уже в пути.

Газетами давно никто не шелестел.

А проехали уже километров пятнадцать.

Возвращаться не стали.

Водитель сказал: «И так долго добираться будем».

Марьяна сказала, что у Юры в карманах денег полно и дорога рядом. Будет лес вокруг — он и лес купит. А потом добавила, что осталось только меня ссадить для полной гармонии.

Да и ничего...

Коньяк время замедляет. Вон они как все поплыли.

Поэтому не сразу вспомнил, что видел, как Айзин за водилой в лес шел. Сказал Марьяне.

Та посмотрела на водителя с интересом.

Не верю я водилке нашему. Предложил его на хер послать.

Глупость, конечно. Импульс. Ехать надо. И на фиг мне ему верить?

— А может, это ты его, паршивец, того... в лесу стукнул... Дошутились? А? — вдруг спросила Марьяна. — Ты ведь тоже тогда по лесу бегал...

— Может, и я... — ответил покладисто. — Чего ж...

Ильзе Яссе. В нашем крохотном кинотеатрике на одном сеансе все еще шел фильм «Игла», в котором главную роль играл Виктор Цой.

Зрителей было очень много. Большая редкость для нашего городка.

В фойе выпили кофе.

— Я уже смотрела этот фильм... — сказала. — Главный герой...

— Его Цой играет? — спросил Цирулис.

— Цой... пытается освободить свою девушку от наркотиков. Конец красивый, но я совсем холодно его посмотрела.

— Я не знал, — расстроился Цирулис...

— Это не написано в моем личном деле... — улыбнулась.

— Можем сходить на следующий сеанс, там идет... — Цирулис стал озираться в поисках афиши и расписания.

Как заблудившийся в лесу мальчик.

— Ничего, я еще раз посмотрю...

Он успокоился, придвинул мне вазочку с сахаром. Улыбнулся.

— Кстати, хозяйка, у которой жили Цой и Ната, варит замечательный кофе... И она слышала, как накануне своей смерти Виктор ругался со своей подругой.

«Игла». Финал

— Алло... алло... — звучал в телефоне женский голос.

— Нина, я сейчас приду... — сказал Цой.

На заснеженной аллее он вытянул из пачки сигарету, чиркнул зажигалкой.

— Разрешите прикурить, — вежливый голос за спиной.

Огонек осветил лицо подошедшего.

Два удара ножом в живот опустили Цоя на колени.

Парень в шляпе с тяжелым снегом на полях прикурил от зажигалки,

что все еще сжимал Цой, не торопясь, пошел прочь.

Кровь капала на снег.

Цой закурил.

Поднялся.

Сунул руки в карманы, медленно пошел по заснеженной аллее.

Ильзе Ясс. В финале его за это два раза бьют ножом. Но он все равно встает и уходит. А за кадром звучит его песня.

Я вдруг поняла, что плачу.

Неожиданно Гунар крепко сжал мою руку.

Заправка

На проселочной дороге стояли автобус и грузовик.

В салон заглянул Павел:

— Заправиться поможет кто?

— Ну, — проснулся Рикошет.

Шатаясь, стал подниматься.

— Сиди.

Марьяна с силой усадила его на место, вышла за Павлом.

В ведро лилась тонкая струйка из шланга, что был вставлен в бак грузовика.

— Поторопись, парень, некогда мне, — сказал водитель грузовика. — Если бы не Витя, не дал бы...

— Расплатитесь? — спросил Павел.

Марьяна достала кошелек.

— Маловато, — сказал водитель грузовика, — Накинь на помин души...

Марьяна передала водителю лишнюю бумажку.

— Денег не хватит, — сказала Павлу. — Все у Юры были.

— У меня есть. На бензин наскребем.

Павел наполнил ведро, перенес его к «Пазику», поднял выше уровня бака.

Марьяна держала шланг.

— Как же ты Азика потерял? За нами-то все время в зеркальце свое поглядываешь...

— Значит, лишний.

— Вдова? — с пониманием спросил водитель грузовика, закручивая крышку бака.

Марьяна нахмурилась.

— Ты чаще плачь... Через слезы жалость к себе выходит...

Грузовик зарычал, пошел, оставил после себя пыль, запах бензиновой гари.

— Думаешь, я плакать должна?

— Раньше плакала?

— Не плакала.

— Тогда и начинать не стоит.

— Это он меня бросил, а я его — нет, — неожиданно произнесла Марьяна.

Удивляясь своей несдержанности, покачала головой, усмехнулась.

— Поехали уже... Из открытого окна на говоривших смотрел Рика. Смотрел спокойно, устало, будто не пил.

Павел опустил на землю пустое ведро, не торопясь, скатал шланг.

— Долго едем... На ночь остановиться придется.

Алексей Прошин, *охранник Айзина, 26 лет.* В Тукумсе мы с Петей Перегудовым были вечером. И домик этого Шелеста легко нашли. Около него пацанов-девчонок человек тридцать тусовались. Орали что-то по-своему по-латышски. Только слово «Цой» и понятно. Камешки в стекла кидали. Дом разрисовали очень смешно. Катали по улице покрышку от «Икаруса».

Развлекались.

А нам внутрь надо.

Ну, я объяснил им вежливо, что митинг закончен, что вечером даже в сраной Прибалтике люди хотят в тишине культурно отдыхать.

Они, конечно, в быки. Националисты, блин.

А тут Петя из-за угла вышел с пирожком. Он всегда кушал, когда переживал.

Петя — парень смирный, хоть и похож на двухэтажный бульдозер.

Пацаны увидели его — засобирались.

— А что мы у этого Шелеста искать будем, Лех? — это Петя спросил.

Дошло.

— Музыку, Петя, музыку...

Марьяна. Там, где раньше сидел Айзин, лежали сложенные на сиденье газеты. Многие из них развернуты на статьях о гибели Вити. В них были названы имя и фамилия водителя авто-

буса — участника аварии. И много чего про него написано.

Не знаю, смотрел ли их еще кто-нибудь, но на всякий случай аккуратно, чтобы не привлекать внимания, опустила газеты за окно.

Ветер подхватил листы. Казалось, что несколько мгновений за автобусом летят большие белые птицы.

Крупный план.
Павел Шелест. Мой первый наставник дядя Лёня Болдин. Знатный был шофер и алкоголик. Когда напивался, любил говорить: «Автобус, Паша, — это как государство, тут ты царь, бог и пограничник».

А со своим государством он в столб въехал. В линию электропередач. По пьяни. Пили мы много. Да... В семьдесят втором еще. Там уже и венок давно не вешают.

Поле

На поле, на проселочную дорогу опускался вечер.

— Стойте! — крикнула вдруг Ната.

Голос ее звенел.

Солнце давно спряталось в облака, но она не снимала очки.

Павел затормозил. Открыл дверь.

Цокая каблучками узких туфелек, Ната торопливо вышла из автобуса. Пошла от дороги.

Марьяна, Рикошет, Вика, Сашка смотрели ей вслед.

Ната уходила все дальше.

Павел развернул автобус, поехал за ней.

Автобус плавно раскачивался на ухабах.

Поле только казалось ровным. Тянулось до горизонта.

Ната приняла вправо, теперь она шла на спрятавшееся за облаками розовое солнце.

Павел не спешил. Держал дистанцию.

Ната остановилась.

Павел заглушил мотор.

Там, где стояла Ната, теперь никого не было.

Ветер шелестел облаками, гладил высокие дикие травы.

Ната потеряла свои узкие туфельки. Она лежала на боку, свернувшись калачиком. Прижимала колени к подбородку.

Павел взял ее на руки. Понес в автобус.

— Он никого не отпустит, — шептала ему Ната все тише и тише. — Никого не отпустит...

Ильзе Ясс. Гунар все время говорил. Мягко. Ровно. Журчал, как ручей. О том, что передает дело на доследование в Ленинград, что оно всем еще попортит кровь.

Когда мы подходили к его дому, он сказал, что накануне смерти Цоя никто в Ленинграде не видел сожителя Марьяны Рикошета — солиста рок-группы «Объект насмешек». Зато на пляже неподалеку, где отдыхал музыкант, был замечен очень похожий на Рикошета человек. Его видели и могут опознать многие. Он был пьян, матерился, пугал детей и чаек.

В доме Цирулиса много вещей и вещичек. Медали, награды. Служебные грамоты, фотографии на стенах.

Не надо было на это смотреть.

Я подошла к окну, отстранила тяжелую занавеску.

За окном покосившийся забор и ржавый велосипед без одного колеса.

Привычно задрала свою серую милицейскую юбку, нагнулась, уперлась руками в подоконник.

— Вы что?

Голос Гунара дрогнул.

Звякнули ложечки в кофейных чашечках, которые он вынес из кухни.

Зря я его обидела.

Выпрямилась, стараясь не смотреть в его сторону.

— Я, пожалуй, пойду.

Одернула юбку.

Пошла к выходу.

Звезды

Правая фара у «Пазика» не работала. Одноглазая машина бодро шла по грунтовке.

Над полем загорелись первые звезды.

— Долго едем, — сказала Марьяна, повернулась к Рику, добавила: — И не туда.

— Водила, у тебя компас есть? — громко спросил Рикошет. — Или по звездам идем?

Павел не ответил.

На своем сиденье заворочалась и проснулась Вика.

— Заблудился... Мужик, блин, на телеге, — не унимался Рикошет. Он повернулся к гробу, сказал тише: — Витька, может, ты просто в Ленинград ехать не хочешь? К своим фанатам сраным... Ви-ить! Витя! Тук-тук...

— Мама, я домой хочу... — захныкал Сашка.

— Сашку не пугай, — строго сказала Ната.

— А ты к нам не лезь, — сразу ответила Марьяна. — Со своей семьей не разобралась. Так ко мне...

— Что?

— Сашка, иди к маме...

Обе женщины не кричали. Говорили отрывисто, как ножом резали.

— Он все мне рассказывал, — продолжала Марьяна. — Все... И как ругались вы. И про то, как... Может, он и умер, потому что надоел тебе? А? Надоел?

— Может, еще посчитаемся, кто кому больше надоел?

— Посчитаемся!

— Без меня!

— Ты даже платок черный... Платок не накинула...

— Марьяна! Ната! — сказала Вика. — Хватит.

— Не лезь, козявка, — оборвал ее Рикошет. — Девки, вперед!

Не сбавляя скорости, Павел дал длинный сигнал.

Сигнал мешал разговору.

Рикошет встал со своего сиденья, шагнул в проход.

— Ты-то куда встрял?

— На место сядь, — сказал Павел.

— Чего?!

Павел дал по тормозам. Гроб двинулся, ударил Рикошета по ногам.

Рика не удержался, упал.

От этого движения наступила тишина.

Заглох двигатель.

Заставляя мигать звезды, облако пыли с грунтовки медленно уплыло в поле.

Некоторое время Павел сидел, не смотрел в зеркало, не оглядывался. Ждал.

— Скоро приедем, — сказал.

Впереди на самом горизонте горели огни.

По земле навстречу автобусу шел глухой гул.

Ильзе Ясс. Телефон сброшен на пол. Поставила его на тумбочку, положила трубку на место.

В доме Павла разбиты почти все окна. Все перерыто. Мебель опрокинута.

Шорох. От сквозняка по полу заскользил лист бумаги.

Кто-то снаружи наступил на рассыпанное по земле битое стекло.

Вздрогнула, обернулась.

В разбитое окно заглянула черная тень с молотком.

— Извини, Ильзе, окна заколотить не успел, — виновато сказала тень.

— Здравствуй, дядя Юрис.

Я принесла совок и мусорное ведро, взяла веник, начала сметать в кучу разбитые стекла.

— Ты ж сказала, что больше сюда не придешь...

Дядя Юрис хитро прищурил глаз.

— Убраться надо.

Дядя Юрис с любопытством следил за мной через окно.

В ведре посреди картофельных очистков и увядших цветов лежали мои трусики, зубная щетка и китайская вазочка с драконами.

Вытащила вазочку из ведра, осмотрела. Ни скола, ни трещинки.

— Вроде парень небогатый, а хорошие вещи выкидывает, — сказал дядя Юрис.

Ударила вазочку о железо.

Аккуратно ссыпала осколки в ведро.

Дискотека

На окраине поселка — ракушка Зеленого театра.

Стоявшие на подмостках старые колонки глушили народ.

«Ласковый май» голосил про белые розы. Местами музыка заедала, подвывала, будто вьюга за окном.

Павел шел сквозь толпу.

— Девушка, вы не знаете, где здесь можно...

— Можно, — сказала девушка, об-

няла Павла за шею, увлекла в танец. — Везде можно...

От цветомузыки глаза ее вспыхнули, лицо позеленело.

Светлое

Автобус стоял на тихой улице за домами.

Сюда долетали только низкое уханье динамиков и гомон толпы.

Вика первая выбралась из автобуса, пошла на звук.

— Мам, я за рулем посижу, ладно? Я умею, мам... — заерзал Сашка.

— Давай...

Где-то лениво под музыку перебрехивались собаки.

Темная улица. Темные дома. Кривые заборы.

Ната вздрогнула — за стеклом автобуса красной сталью блеснула коса.

Будто мимо, не торопясь, шла смерть.

Рикошет выглянул.

По узко протоптанной дорожке, покачиваясь, шел мужик с косой на плече и горящей папиросой.

— Что за село, дядя? — спросил Рикошет.

— Светлое...

— Большое?

— Больше некуда...

— А Ленинград близко?

Мужик повернулся, кивнул косой, сказал просто:

— Только попробуйте мое сено спиздить!

— Селяне, блядь... — развеселился Рикошет. — Сейчас глянем, куда он нас завез. — Рикошет развернул карту автомобильных дорог. — Так... Светлое... Светлое... Нет тут никакого Светлого... Блин, нигде нету... А... — Бросил карту к лобовому стеклу. — Марьянка, пойдем разомнемся, — улыбнулся. — Натка гроб посторожит.

— Иди в жопу, — сказала Марьяна.

— Хорошо. — Рикошет легко выпрыгнул из салона, крикнул Марьяне: — Те, кому за тридцать, — не приглашаются!

Пятнышки и огоньки

Ната прислонила голову к холодному стеклу.

Рядом села Марьяна, посмотрела на темную улицу.

— Что-то не похоже на Светлое. — Марьяна облокатилась на спинку сиденья, вздохнула. — Глаза у тебя опухли, за очками не спрячешь.

Ната сняла очки.

— Последнее время мы действительно ругались... — сказала. — Не сильно... Так...

— Ревновал.

— Нет... Не то... Просто, когда... Когда огонь гаснет, хочется дров подбросить. Вот он и подбрасывал... Только у меня, видно, гореть перестало... — Ната улыбнулась. — Я слишком много писала про любовь во французском кино. Вредное занятие.

Марьяна покивала своим мыслям.

— Когда мне было одиннадцать, — сказала вдруг, — я точно знала, что такое любовь и как ее отделить от всего остального. — Марьяна помолчала, подыскивая слова. — Надо было просто представить, что ты умерла и ты уже душа. Я даже знала точно, как она выглядит... такая человекообразная медуза с огоньками и пятнышками внутри. В этих огоньках и пятнышках вся земная жизнь... Она и другим медузам видна. Все секреты и тайны. И вот вылетают две такие медузы в космос. Не то чтобы они умерли в один день. Может, одна медуза просто подождала другую там. — Марьяна легко плеснула кистью куда-то вверх. — И вот смотрят они друг на друга и видят внутри огоньки, пятнышки. И понимают друг про друга плохое и хорошее. Все... Но плохое им не мешает. И радуются они. И летят себе вместе фиг знает куда. — Марьяна вздохнула. — Вот если ты себе все это представляешь и тебя не мутит от полета и компании, значит, это есть... она самая... настоящая... — Марьяна вздохнула... — С тех пор так и думаю... Разве что темные пятнышки теперь крупнее кажутся.

Они сидели в автобусе. В темном стекле на лицах сидящих отражался свет домов. Казалось, что Марьяна и Ната светятся далекими не местными огоньками.

— А как Витя ушел... к тебе... я все время понять не могла, как же там, наверху, мы с тобой делить его будем? Смешно...

Марьяна грустно улыбнулась, сняла черный платок, тряхнула головой, рассыпала по плечам золотые, закрученные в тугие локоны, волосы.

Дискотека

Вика уверенно отстранила танцевавшую с Павлом девушку, положила руки ему на плечи.

— Ты чё, чё? — возмутилась подруга.

— Ничё... Топай давай... — в голосе Вики неожиданно прозвучали такие сила и злость, что девушка исчезла, будто растворилась. — Не нравится она мне, — сказала Павлу спокойно.

— И где теперь ночевать? — спросил Павел.

— Брошенный дом видела. Рядом совсем.

— Что?!

— Найдем!

Музыка стала громче, говорить надо было прямо в ухо.

Вика крепко прижалась к Павлу.

— У тебя щека колючая.

— Я тебя пару дней назад в Тукумс вез, — сказал Павел. — Помню.

— А я сегодня в Пскове среди фанатов Витьку видела. И что? Если хочешь кого-то увидеть, даже если его уже нет или еще не было, то обязательно увидишь.

— Это как?

— А так... Надо пройти по городу. Не высматривать никого. Не искать. И он обязательно в толпе промелькнет. Не знал? — Вика улыбалась. — Может, ты просто меня увидеть хотел?

— Четырнадцатого, около пяти... Автобус на Тукумс... Ты впереди сидела... Третий ряд. У тебя еще солнечные очки были круглые цвета йода. Заметные очки.

— Всегда за салоном следишь?

— Привык.

— Но у меня нет круглых очков. А подруга у тебя есть? — спросила без перерыва.

— Ушла.

— Когда?

— Вчера...

— И тебе плохо?

Павел ответил не сразу.

— Хорошо!

— А почему ушла?

Павел молчал.

— Тебе плохо, — сказала Вика. Улыбнулась. — Топиться не пробовал? Помогает. — И вдруг заговорила быстро, задышала жарко: — Мне вот сейчас кажется, что я утонула. И вот это все... Уже совсем другое... Уже там... Под водой. И ты под водой, и я. И все они... И очень легко... Глупо... Глупо... Да... У тебя шея в масле... — Она достала из сумочки платок, послюнявила кончик... Подняла глаза, посмотрела на Павла. Из динамиков ударили аккорды новой песни. Вика замерла. — А вот и Витя... — Улыбнулась сконфуженно. — И он здесь... — Глаза Вики стали шальными. Она отступила на шаг. — Знаешь, как он пел? Вот так... — Она взяла обеими руками ремешок сумочки, как микрофон, выставила вперед подбородок, стала притоптывать, открывать рот, попадая в слова песни.

Шум драки, крики перекрыли вой динамиков.

Около подмостков с колонками Рикошет бойко отмахивался от насевших на него парней.

— На!... На!!! Сучьё!!! Ща я вам покажу, как танки попсу давят!

Рику окружали красно-зеленые мертвенно-одутловатые лица.

Голоса из толпы:

— Что за фраер?

— Не местный...

— Дай ему, Фима!

Фима двинул Рику дрыном по уху.

Рикошет полетел на землю. Толпа вокруг него сгустилась.

— Забьют, — сказала Вика.

— Потому что — дурак.

— Заступишься?

— Нет...

— Ты же сильный... Боишься?

— Боюсь.

Крики стали громче. Рикошет поднялся, отобрал у Фимы дрын, сломал палку о чью-то макушку.

Толпа вокруг Рикошета росла.

— Теперь точно забьют... — сказала Вика.

В ракушке поблескивал рычагами приборный щиток. Павел запрыгнул на сцену, подошел к щитку, без разбора намотал на кулак свободно висящие провода. Рванул на себя.

Посыпались искры.

Голос поющего на мгновение превратился в бас.

Над толпой пролетел последний тяжелый вздох.

Погас свет.

— Робя!

— Где он?

— Получи!

— Куда лупишь? Я это!

— Жубы... Он мне рот разбил...

— Фима?!

В талом лунном свете застыли тени.

— Эх, накрылась дискотека, — сказал кто-то рядом.

Тени стали растворяться.

Кончился завод.

В темноте

— А? — Рикошет встрепенулся, поднял голову с плеча Марьяны, посмотрел вокруг ясными глазами.

Автобус двинулся по улице. Свет левой фары выхватывал из темноты битый асфальт, щербатые заборы, колонки...

Рикошет провел ладонью по разбитой скуле, вытер кровь о куртку.

— Пидоры наступают...

— Хорошо, что объяснил, — без всякого сочувствия сказала Марьяна. — Скажи спасибо, водитель вмешался...

— Кто? Он? — удивился Рикошет. — Да он с Викой обжимался...

Марьяна с усмешкой глянула на Вику. Усмешка у нее вышла неприятная, как у Рикошета.

— И спокойно ждал, когда меня замесят... Смотрел и ждал! — громко, с удовольствием добавил Рикошет.

— Сам полез. Сам виноват, — вступилась Вика.

— Смотри, защищает уже, — усмехнулся Рикошет.

Вика прошла вперед. Села на первый ряд сидений ближе к Павлу.

— Вот сюда поверни... — сказала.

Автобус въехал в давно открытые, вросшие в землю ворота.

Дорога пошла вниз к стоящему у реки заброшенному старому деревянному дому.

Ната. Сашка со страхом смотрел в окно.

Я улыбнулась ему. Потрепала по вихрам.

Брошенный дом

Павел оторвал прибитые к стене доски, заглянул в дыру открывшегося окна.

Отблески пламени отразились в треснувшем стекле.

Рикошет и Марьяна разводили перед домом костер.

— Тебе без платка лучше, — сказал Рикошет.

Поднявшееся над костром пламя осветило росшие вокруг деревья.

Яблоневый сад обнимал дом.

Яркие зелено-красно-желтые шары висели на ветках.

— Как шарики на елке, — сказал Сашка.

— Люди уехали, праздник остался, — сказала Ната.

Теперь вместо туфелек на ней были старые кеды.

— Кеды не жмут? — спросила Марьяна.

— В самый раз... — сказала Ната.

Кеды были заметно ей велики.

— Заехали мы не пойми куда. — Марьяна с любопытством посмотрела на автобус, который стоял на дороге выше костра. — Он на нас не поедет?

— А и поедет... Делов...

Сильный треск заставил их повернуться.

Павел выбил ногой входную дверь.

— Сена натаскаем, и можно спать, — сказал.

— Стожки за Зеленым театром, — сказала Вика. — Я видела.

Павел и Вика пошли в темноту.

Марьяна и Рикошет переглянулись.

Рикошет улыбнулся нехорошо.

Марьяна нахмурилась.

Искры

На окраине поселка в ракушке Зеленого театра гудел ветер.

Здесь давно никто не выступал.

На сцене росла трава.

Пустая утоптанная земля зала.

Вика опустила охапку сена на доски сцены, замерла перед щитком, провода с которого сорвал Павел.

Толстые в палец толщиной провода.

Тихий треск искр.

Вика протянула к искрам палец.

Сильный толчок сбил ее с ног.

Над Викой стоял Павел.

Все еще глядя на искры, Вика поползла к Павлу, испуганно прижалась к его ноге.

Павел пнул ее.

Вику отбросило. Она подползла снова.

Павел ударил.

Вика подползла.

Прижалась к Павлу.

— Милый... Милый... Милый мой... — зашептала.

Из сумочки ее посыпалась мелочь.

В ракушке

Луна осветила сцену Зеленого театра.

На сцене-ракушке сидели двое.

Вика потрогала ссадину на плече. Поморщилась.

Кровь от раны на коленке испачкала платье.

— И коленку ободрала...

Разглядывая подол, Вика цокнула языком.

— Ты ж помирать собиралась...

— Искры хотела потрогать... Испугался?

— Обрадовался...

Посреди сцены росла травинка.

Павел сорвал травинку, сунул в рот.

Вика придвинулась... Заглянула в глаза.

У Вики дыхание горячее. Ромашковое.

— А может, я все-таки умерла?

Павел посмотрел на Вику.

— Дура...

Метелка травинки, что Павел держал меж зубов, щекотала лицо Вики.

Вика не отстранилась.

Улыбнулась.

Поймала травинку зубами.

Легко потянула на себя.

Травинка осталась в ее губах.

Вика устроилась поудобнее. Посмотрела в небо.

Травинка уперлась в луну.

— Расскажи... — попросила.

— Про что?

— Про свою девушку... Она из Тукумса?

— Из Луги...

— Русская, значит... — И с легким притворным сожалением добавила: — А мы Лугу объехали...

Помолчали.

— Как ее зовут? — не унималась Вика.

Павел ответил не сразу.

— Настя...

— Ну... — Вика забыла про ссадину, толкнула Павла плечом, снова поморщилась. — Расскажи... Что она любит? Что не любит?

Павел сорвал новую травинку, стал растирать ее меж пальцев.

— Цветы... Она не любит цветы. А любит... яблоки любит и ежика...

— Ежика?

— Я ей ежика подарил, чтобы он ночью бегал, по полу стучал и нам... спать не давал...

В закрывшей половину неба ракушке Зеленого театра торжественно гудел ветер.

Выдувал последние остатки дневного тепла.

— Хочешь, я твоей стану? — спросила вдруг Вика. — Я нежная... Верная... Будем вместе... стариться... По улицам гулять... Счастье — это когда солнышко и старики вместе по улице идут... Ты знал?.. — Она подобрала ноги, положила подбородок на неободранное колено. — Что ты знаешь вообще?

Сумочка

Огонь зажигалки осветил доски сцены.

— Здесь где-то, — сказал Павел.

Принялся собирать выпавшие из сумки вещи. Помада, пудреница, фотоаппарат, медяки...

— Оставь... Ерунда... — сказала Вика. — Я сама... Я неловкая...

На земле лежали очки с круглыми стеклами цвета йода. Павел поднял их.

Зажигалка осветила лицо Вики. Вика растерянно улыбнулась.

— Я приезжала к Вите... Захотелось его увидеть... Поговорить... Так же случается... Не в кайф было тебе объяснять. Разве не ясно?

Стекла треснули в руке Павла. Смялась оправа.

— Ты чего?

— Они тебе не идут, — сказал Павел, рассыпал осколки в темноте.

Брошенный дом

Рикошет и Марьяна сидели около разведенного во дворе костра. Курили. Марину повело от коньяка и жара.

Ната и Сашка устроились под яблоней.

Сашка повис на нижней ветке.

Тяжелое яблоко упало на землю.

Рикошет положил на две палочки кривой сучковатый вертел, на который был нанизан целый батон докторской колбасы.

— Хороший мужик Айзин, запасливый, — сказал, посмотрел на проходящего мимо Павла, добавил: — Был.

Павел нес в дом охапку сена. Вика шла за ним, как собачка. Теребила в руках сумочку.

— Вика! — крикнула Марьяна.

— Чего тебе?

— Хлеб порежь...

— Сейчас, — Вика хотела пройти в дом.

— Порежь, говорю! — громче повторила Марьяна.

— А сама не можешь?

Марьяна показала Вике недокуренную сигарету.

— Занята...

Вика села к костру, начала зло кромсать хлеб. Марьяна с усмешкой оглядела Вику.

— Ну как? Трахнулись уже?

— Тебе какое дело?

— Ты ж Витьку любила...

— Ты тоже его... любила. Не переставая резать хлеб, Вика посмотрела на Рику. Глаза Марьяны зло сузились.

— О господи... Пойдем и мы, Сашка, за сеном.

Ната взяла Сашку, повела от костра.

— Вот это правильно... Кинокритику — на поля! — сказала Марьяна.

Ната не ответила.

— А спать будем не раздеваясь? — уходя, спросил Сашка.

— Не раздеваясь, — ответила Ната.

— А можно я порулю?

— Поздно уже...

— Ты хоть знаешь, кто он? Павлик твой? — почти ласково спросила Вику Марьяна. — Это из-за него Витька разбился... Это ж он, сучонок, в том «Икарусе» рулем неизвестно куда вертел... Дура ты... Нашла с кем...

— Врешь!

— Газеты надо читать, милочка! Газеты... Сейчас они интереснее доносов... — Марьяна все основательнее грозила Вике сквозь дым. — Айзин вот читал... И где теперь Айзин?! Эй!!! Он вообще живой? — крикнула в дом.

На крыльцо вышел Павел, сбросил на землю доски:

— Чего орешь?

— Думаешь, я не знаю, что тебя менты покрывают?.. — улыбнулась Марьяна.

— Это как? — удивился Рикошет.

— А вот так! Любовница у него по совместительству мент. Не чисто все... Ой, не чисто... Айзин пропал... Тишку зачем-то бросил... Может, он вообще гэбэшник? Стук-стук-стук...

— Не, он не гэбэшник... Он Харон на бельмастой кляче... — Рикошет икнул... — но от слова «харя»...

Павел сел на кривые ступеньки, взял доску, ржавым молотком принялся выбивать из нее гвозди.

— На полу сквозняк, — сказал. — Нары надо для Сашки...

— Нары?.. Для Сашки?.. Для себя делай... Нары... — передразнила Марьяна. — Чего захотел... Давай... Колись... Сам в Витьку въехал? Может, ты и раньше людей убивал? А, — с издевкой, — водила?

Марьяна улыбалась все шире. Последняя мысль пришлась ей по душе.

— Может, и так... — сказал Павел.

Марьяна и Рикошет переглянулись. Будто протрезвели. Не ожидали услышать такой ответ.

Вика встала, глядя на Павла, попятилась.

— Сядь, — сказал Павел.

Вика подавилась, закашлялась. Зажала рот ладонью, бросилась от костра.

— Беги, беги, — крикнула вслед Марьяна. — Утопись опять! — И тише добавила: — Полегчает.

Павел отложил молоток, встал, пошел за Викой.

Путь ему преградила Марьяна. Шла перед ним. Пятилась. Мешала идти.

— Значит, мы с тобой, как с человеком... По душам... А тут вон чего...

Рикошет шел рядом. Смотрел с любопытством.

Павел попытался отстранить Марину.

— Прав был тот водила... Лучше плакать учись.

— Пришиби его, Рика... Пришиби! — не отступала Марьяна.

— Фиг тебе! — сказал Рикошет. — Сама за своего Витьку дерись.

— Сволочь.

— Что, одна ты осталась в Витьку влюбленная? — оскалился Рикошет. — ...А остальные разбежались... Обидно? Обидно...

Идущие поравнялись со стоящим на возвышении автобусом.

Марьяна толкнула Павла.

— Твою жену толкают, а ты трепешься... Витька бы не стерпел...

— А ща мы его разбудим... Пускай заступается... — сразу согласился Рикошет и, глядя на Марину, вдруг позвал громко: — Витя!! Витек!!! Вставай! Хорош прятаться!!!

Рикошет легко запрыгнул в открытую дверь автобуса.

— Достал! Как же ты меня достал!!! — крикнула в автобус Марьяна, тяжело посмотрела на Павла. — Думаешь, это все тебе сойдет за просто так?

Из автобуса послышались глухие удары.

Рикошет пинал гроб.

— Вставай, косоглазый! Вставай, гад!

От последнего удара крышка гроба съехала набок. Так что стала видна нога в кроссовке.

Вошедший в салон Павел схватил Рику сзади. Вытащил из машины. Потащил к костру.

— Аааaа... Народ защищает своего кумира... — Рикошет стряхнул с себя руки Павла, скинул куртку. — Хоть душу отведу. Иди... Я подковы руками гну.

Павел вплотную подошел к Рику. Лицом к лицу.

— Где ж ты их берешь? — спросил.

Рикошет ударил Павла. Тот спокойно вытер выступившую на губе кровь. Рикошет опустил руки.

— Не въезжал я в него!!! — громче сказал Павел. — Это он об меня расшибся... Был бы нормальный человек... Поплакали бы честно! Без химер! Закопали... А потом жили бы и другим не мешали своей любовью!!!

Павел полез в карман за сигаретами, в руке его вместе с пачкой оказалась кассета с надписью «47».

— Ах, он песни писал... Тра-ля-ля... А мне виниться? Перед кем? Перед кем?!! — почти крикнул, бросил кассету в огонь.

Дешевая пластмасса пошла черными пузырями.

Марьяна упала рядом с костром на колени, не боясь огня, протянула руку, вытащила из костра оплывший, ставший бесполезным, кусок пластмассы.

Павел затянулся, выдохнул дым, сказал спокойно:

— Отъезд утром... в семь... Ждать не буду.

Пошел в темноту.

Рикошет сел к костру, поднес ладони к огню.

Сквозь тонкие пальцы красным светило пламя.

— Это что? — спросил.

— Витькина кассета, — с усталым равнодушием сказала Марьяна, — которую Айзин искал.

Стало ей грустно и пусто.

— Руку обожгла, — сказал Рикошет.

— Фигня...

Марьяна посмотрела на Рикошета, погладила по волосам, крепко прижала к груди его ставшую послушной голову.

— Эх, — сказал Рикошет.

— Что?

— Колбаса сгорела...

Крупный план.

Рикошет. Мог ли я Витьку прибить? Запросто. Приезжал к нему за день до аварии... Приехал и не пошел... Понял вдруг, что просить мне у него нечего. Так пьяный на пляже недалеко от его дома и провалялся.

Да что он видел? (Добавил с издевкой.) Витек... Все мимо него проехало. Он не знал, как она плакать умеет... Она же не воет, не голосит... Зубы стиснет, и всё. И только стру-

ны внутри лопаются... А... (Махнул рукой.) Хочу ей больнее сделать, чем он... Очень хочу. А — фиг... Кишка тонка...

Павел Шелест

За брошенным домом текла река.

Над пустой водой клонились тяжелые ветви.

На берегу валялась сумочка Вики.

Всплеск.

В синем лунном свете на нависших над рекой ветках серебром горели яблоки.

Новый всплеск.

Упавшее в воду яблоко, медленно поплыло по течению.

Что-то мелкое зашуршало в листьях под деревьями. Коротко вздохнуло. Зашуршало прочь.

Нагибаясь все ниже, Павел торопливо пошел за шорохом.

Опустился на колени.

Заглянул под ветки.

Никого.

Павел встал.

На мгновение закрыл глаза.

Растер ладонями лицо.

Перестал спешить.

Замер.

Ветер качнул деревья.

Одно за другим яблоки падали в воду.

Шел яблочный дождь.

Ната. Вику тошнило. Я стояла рядом, гладила ее по спине.

— Ну... Ну... Тихо... Тшшш...

Треск сучьев.

Подошел Павел, положил к ногам Вики ее сумочку.

Сразу пошел прочь.

Шел — не оглядывался.

Вика выпрямилась, вытерла рот, оперлась на дерево, посмотрела ему вслед, вздохнула.

— А знаешь, я думаю... Я думаю... Любовь есть... Просто мы с тобой мимо нее как-то промахнулись...

— Губы вытри... — В моем голосе вдруг появился холод. — И за себя говори!

Я отвернулась от нее. Расхотелось утешать.

— Саня, ты где?! Хватит по саду лазать! — Захлопала в ладоши. — Санькааа! За сееном!

Перед сном

Спали в доме. На полу.

Пахло теплым деревом и пылью.

Пламя догоравшего костра сквозь пустое оконце освещало висевшие на стене пожелтевшие от времени фотографии.

Пятнышки и огоньки на строгих, как с икон, лицах.

У стены шмыгала носом Вика.

Ната обняла Сашку, прижала к себе.

— Тетя Нат, а почему тетя Вика плачет?

— Она не плачет... У нее насморк...

— А мама сильно обожглась?

— Не очень... В аптечке автобусной были бинт и лекарство.

Сашка заворочался, замер, прислушался.

— Что ж ты не угомонишься никак?

— Кто-то шуршит...

— Мышка...

— Тетя Нат, когда людям страшно?

— Когда они не знают, что вокруг, не знают, что происходит.

— А сейчас нам страшно?

— Нисколечко...

— А дядя Паша плохой?

— О господи... Спи, давай...

Сашка вздохнул.

— Мы ему тоже не нравимся...

Автобус

Ночь. Легкий ветерок дрожал в темной листве деревьев.

Павел сел на крыльцо.

В его руках поблескивала бутылка коньяка, отобранная днем у Рикошета.

Между автобусом и Павлом догорал костер. Автобус смотрел одноглазо, в свете догоравшего пламени, казалось, улыбался.

Павел откупорил бутылку, сделал крупный глоток.

Шорох.

Треск сухой ветки.

Кто-то крупный осторожно пробирался через кусты.

Двинется — замрет. Двинется — замрет.

Павел подтянул к себе лежавшую рядом суковатую палку.

Из кустов выбежал пес. Завилял хвостом. Ткнулся Павлу в руку мокрым носом.

Павел улыбнулся, покачал головой, потрепал пса по загривку.

А когда поднял голову, автобус, ломая сучья, уже быстро катил на него. С упавшими яблоками наперегонки.

Павел успел упасть на землю. Автобус разметал костер, ударил в крыльцо, разнес его в щепы, глухо стукнулся о стену.

Днище автобуса прогрохотало над Павлом, прижало его к земле.

Треснуло лобовое стекло.

Испуганно залаяла собака.

Из отброшенной бутылки толчками, как кровь из свежей раны, тек коньяк.

Отъезд

Утреннее солнце пряталось в облака.

Собирался дождь.

Трещина на лобовом стекле автобуса была заклеена пластырем.

Павел притормозил около старика, набиравшего воду из колонки.

— Отец, на Ленинград где дорога?

— А вот так поедешь, поедешь, — покривил руку старик... — Всё прямо и прямо, а потом на развилке направо, через речушку в брод, срежешь километров семь... Там и дорога...

Пассажиры сидели на своих местах.

— Сашенька, ты вечером в кабину забирался?.. — негромко спросила Марьяна.

Саша был напуган, молчал.

— Кнопки нажимал? Ручки трогал?

Саша заплакал.

— Ну-ну-ну... — успокаивала его Марьяна.

— Машины сами с ручника не снимаются, — сказала Вика.

— Не валите на пацана... — Рикошет зажал одну ноздрю, шумно высморкался в окно. — После вчерашнего все могли за ручки подергать... Даже тот старик с косой мог... Говорил же нам, сено не брать...

— Это могли быть и ребята с дискотеки, — предложила Ната.

— Тогда Рику особое спасибо, — сказала Марьяна.

— А может, это Витька? А? — Рикошет положил ноги на гроб. — Я бы поверил!

— Опять ты за свое, — нахмурилась Марьяна. — Сил нет на тебя смотреть!

Вика прижалась лбом к стеклу, зажала уши.

Поднимая пыль, автобус катил по грунтовке.

Павел не глядел в зеркало заднего вида.

Брод

В небе громыхнуло.

Пошел дождь.

В речке автобус зарычал, дернулся, встал. Его колеса прочно увязли в глинистом дне.

Бум... бум... бум... В железо автобуса тихо бились плывущие по речушке ярко-зеленые яблоки.

Павел вышел из кабины, оказался по пояс в медленной мутной воде.

Никто не вышел за ним.

Неуверенно скользя по глине, Павел пошел вокруг автобуса, пробуя ногами землю под колесами.

— Плывите... Дальше плывите... — сказал, бережно разгребая яблоки, подталкивая их к центру течения. — Не задерживайтесь...

Вытащив топор, Павел отправился к редкому ельнику на противоположном берегу.

Работал медленно. Неловко. Падал. Вставал. Рубил сучья, стаскивал их в воду. Под колеса. Забирался в машину, газовал.

«Пазику» не хватало сил. Автобус выбрасывал сучья в реку.

Павел снова шел в лес. Снова рубил сучья. Падал в грязь. Все повторялось.

Пассажиры не смотрели в его сторону.

— Мам, мы когда поедем? — спросил Сашка.

Марьяна не ответила.

Рикошет подошел к открытой двери, стянул куртку, джинсы, шагнул в грязь.

Следом за ним Вика заглянула в бурую воду, стянула платье, спрыгнула вниз, упала, вынырнула.

— Эй!.. На корабле!.. — крикнула. — Вода теплая!

— Ты посиди, мы скоро, — сказала Марьяна Сашке, встала, сняла джинсы, кофту, сунула забинтован-

ную ладонь в полиэтиленовый пакет, двинулась за остальными.

Ната сидела еще несколько минут. Сашка смотрел на нее. Ждал.

Перехватив его взгляд, Ната встала, раздеваясь, направилась к выходу.

Дело пошло.

Павел и Рикошет подносили сучья. Женщины топили их под колесами автобуса. Потом дружно толкали машину. «Пазик» раскачивался, рычал. Из-под его колес в лица толкавших летела грязь...

Пошел!

«Пазик» выбрался на берег.

— Йахаааа! — закричал Рикошет, потерял равновесие, упал в воду.

— Йооо! — закричали все.

Темные струйки дождя текли по их телам.

Марьяна ударила по воде. Брызги полетели Рикошету в лицо.

Вниз по течению медленно уплыл пакет с ее руки.

Прыснула в ладошку Вика.

Робко улыбалась Ната.

Сашка бежал по берегу, сбрасывая одежду, прыгнул к остальным, закричал радостно.

Павел вышел из автобуса, подставил лицо дождю.

Трасса

И снова ехали молча.

Через зеркало заднего вида было видно, как пассажиры, отвернувшись друг от друга, смотрели в окна.

Серьезные.

Отрешенные.

Глядели на дорогу и не видели ее.

Автобус медленно вырулил на трассу, ведущую в Ленинград.

Крупный план.

Марьяна. Почему Витьку будут помнить? (Медленно поправляет волосы.)

На самом деле, он не успел кем-то стать.

Я сейчас не о популярности говорю.

Но он бы обязательно стал кем-то. Он только начинал. И то, что он не успел сделать, гораздо важнее того, что получилось. (Закуривает, выдыхает густой сигаретный дым.) — Мы все живем будущим. Даже если его и нет уже.

Стена

Темная комната забита людьми. Плотно закрытые окна.

Тихий редкий звон бутылок. Блеск стаканов.

Чем-то внутри щелкал похожий на ящик с овощами видеомагнитофон.

Гудел проектор. Сквозь сигаретный дым светил выцветшими лампами на стену.

На обоях в мелкий цветочек проступало изображение.

Виктор Цой. Друзья. Котельная. Известные всей стране рокеры. Любительская кино- и видеосъемка. Фотографии.

В темноте звучали голоса.

— Долго же вы из Тукумса Витьку везли.

Кинчев налил себе коньяку. Выпил.

— Нормально, — ответил Рикошет. — А Марьяна где?

— Еще за коньяком пошла, — сказала Вика.

— Когда хоронить будем, Рика? — спросил Борис Гребенщиков.

— А мне по фигу, — пожал плечами Рикошет.

— Завтра. В шесть утра. Чтобы фанаты не помешали, — сказала Ната.

— На то они и фанаты, — Юра Шевчук грел в ладони граненый стакан.

— Из милиции каждый час звонят. Жалуются, — сказала Вика.

— Раньше они на нас жаловались... А теперь — нам, — сказал Кинчев.

— Смешно, — Гребенщиков, показал на изображение. — Смотрите... Теперь мы все в цветочек.

На экране — свадьба Марьяны и Цоя.

Марьяна положила Вите голову на плечо.

— А мне по фигу, — упрямо повторил Рикошет.

— Рику больше не наливайте, — сказал Гребенщиков.

— Ладно, Борь... Я по-тихому...

На стене показались фотографии путешествия из Тукумса в Ленинград. Марьяна, Рикошет, Ната, Сашка, Айзин, Павел... В фотографиях не было грусти. Спокойствие путешествия. Радость и свет уходящего лета.

На нескольких последних фотографиях был еще и Цой. Улыбался. Обнимал Надю. Держал Сашку на коленях. Сидел у костра на берегу озера. Его изображение и фото последнего путешествия были наложены одно на другое.

— Чего это? — спросил Юра Шевчук.

— Брак. — Сказала Вика. — Такого со мной не было, чтобы уже отснятую пленку по второму разу зарядила. Да еще с последними его фотографиями. Никогда себе не прощу. Но вот эта хороша.

Виктор Цой смотрел со стены. Его глаза улыбались. Его лицо, наложенное на фотографию села, словно прозрачная оболочка с огоньками и пятнышками внутри.

— Огоньки и пятнышки, — тихо сказала Ната,

— Что? — спросил Шевчук.

— Так...

Ната надела черные очки.

Лицо Вити отразилось в ее солнцезащитных стеклах.

Рикошет встал, пошатнулся, открыл дверь, вышел из комнаты, впустил свет.

За стеной тикали ходики. Одно время уходило — наступало другое.

Ильзе Ясс. В кабинете Цирулиса горела лишь настольная лампа. Освещала стол, пол, мои ноги. Только заметила, что на чулке поплыл шов. На колене.

— Что случилось, Ильзе? — спросил Цирулис. — На вас лица нет.

Подняла руку, коснулась лица. Будто проверяла.

— Я пришла сказать, что скрыла некоторые факты по делу Шелеста...

Лицо Цирулиса стало серьезным.

— Слушаю.

Я говорила, выкладывала на стол фотографии старого дела.

Неуверенность в голосе, дрожь в руках.

— В 1973 году неподалеку от города Луга, управляя мотоциклом в состоянии алкогольного опьянения, Шелест выехал на встречную полосу. В результате аварии погибла его невеста Анастасия Нестерова. Шелест был осужден на два года. Еще два получил в колонии за драку. Погиб нападавший на него уголовник. Причины возникновения драки не установлены. После отбывания срока Шелест избегал компаний, не пил. А драк так просто боялся. Я знала его только таким.

Цирулис ответил не сразу. Взял фотографии, папку с делом, положил в стол.

— Я не буду придавать огласке ваш поступок, — сказал. — Просто сообщу факты биографии Шелеста в Ленинград.

Я кивнула. Опустила глаза.

Почувствовала себя провинившейся девочкой в кабинете директора.

— Почему вы улыбаетесь?.. — спросил грустно Цирулис.

Яблоки

Перевернутый мотоцикл с коляской.

Колесо перевернутого мотоцикла скрипело, крутилось все медленнее.

У нее были длинные, словно золотые нити, волосы.

Светлый плащ.

Лица ее видно не было.

Он стал уже забывать ее лицо.

По шоссе разбросаны яблоки.

Павел сидел на обочине.

Ждал приезда ГАИ.

Вертел в зубах травинку.

Алексей Прошин, *охранник Айзина.* Мы просто посмотреть хотели, что у него в карманах, что в автобусе. Айзин хотел. Вот мы с Айзином и Петей Перегудовым к автобусу того парня подошли. Он в Старом переулке стоял. Постучали вежливо. Тот дверь открыл, вышел.

Помню, мы яблоки ели. Айзин купил. Петя аж два сразу наворачивал. С хрустом.

И Айзин поначалу весело говорил. С набитым ртом:

— А ты думал, я заблудился и в лесу жить буду?.. Нехорошо, — говорит. — Не подождал... Я, — говорит, — полчаса в ручейке джинсы отстирывал...

— Слова прожуй, — это водила сказал.

Некоторое время Айзин жевал. Не торопился.

Выкинул огрызок, вытер о платок руки.

— А потом по лесу по уши в грязи... Десять километров...

Я не знаю, что там водила сотворил, только Айзин зря катить не будет.

— Дошел же...

Водила на нас посмотрел.

Тогда я и почувствовал, что нехорошо все кончится.

Холодок такой появился... в копчике.

— Дошел... — согласился Айзин.

Он не быкует никогда. Уважаю. У Айзина все по понятиям.

— Марьяна сказала, ты кассету спалил... А я не верю... Не такое сейчас время, чтобы чужие кассеты палить... Романтики, Паша, они вот... — Айзин постучал ладонью по боку автобуса... — Расшибаются... Извини, Витя! — крикнул в автобус. — Не потому, что их убить кто-то хочет... Кому они нужны?!! Просто раньше люди песнями жили, а свобода денег требует! И этот воздух свободы не для них...

Павел сел на ступеньки автобуса.

Айзин вздохнул глубоко теплый с бензином воздух, крутанул рукой, загребая пространство.

— Им вериги подавай... Преодоление... Безумную любовь... А удар держать не умеют... Гибнут, слабаки, Паша! Ты ж нормальный мужик. Я все про тебя знаю... Практичный... Аккуратный... Без химер... Можно сказать, — Айзин кивнул на автобус, — в железяке всю жизнь живешь... И что за кассетой приду, знал? Знал...

Водила кивнул.

— Значит — не сжег... — сказал Айзин.

— Может, и так... — легко сказал водила.

— Давай... — добро сказал Айзин.

Петя яблоком смачно хрустнул. Увлекся.

Водила головой мотнул — не дам.

Айзин смотрел на водилу, смотрел... Как на мартышку в зоопарке. Тот глаз не отводил.

— Может, все-таки сжег? В сердцах? — спросил Айзин. — Прямо скажи... За правду прощу...

Водила молчал. Усмехался.

— Давай-ка посмотрим...

Водила не отошел.

— Отойди, пограничник...

Айзин терпение стал терять.

— У меня не убрано...

— Заядлый, значит... Глупо... Но процесс неумолим...

Айзин выдохнул тяжело, нам кивнул.

Подошли.

Водила кирпич поднял, встал.

Петя парня прижать хотел, бережно, а тот его по морде... Кирпичом... Два раза... Со всей дури. Меня в живот пнул, по горлу заехал.

Петя руками во все стороны машет. Глаза заплыли. И еще об автобус головой приложился, когда падал. Потом мы с Петей лежа получали. Хорошо — быстро вырубились.

Айзину? Нет, не влетело. Не успел он до Айзина добраться. Тот сразу за милицией пошел.

Айзин. Когда набирал номер в телефонной будке, руки ходуном ходили. Запыхался.

— Алло, милиция... Меня Юра зовут... Айзин... Нет, не немец. Нас тут бьют. Меня несильно. Остальных сильно.

От их идиотских вопросов пробрала злость.

— Я, на минуточку, менеджер группы «Кино»! Про Виктора Цоя слышали?!! Повторяю по буквам! Цапля, Ольга, Йоханый бабай! ЦОЙ!!!

Положили трубку мусора.

Стал набирать номер снова.

Алексей Прошин. Мужик попался жестокий. Без тормозов. Но бил по порядку. Обстоятельно. Будто свиные туши в бойне обрабатывал.

Что тебе сказать, я пару раз в жизни боялся. В пионерском лагере... Сегодня был третий.

Айзин потом рассказывал, что наряд милиции приехал как раз, когда водила Пете на грудь прыгнул, чтобы ребра пробить. У Пети ребра крепкие.

Айзин «скорую» тоже вызвал. Она нас с Петей и увезла.

Крупный план.

Павел Шелест. Вожу рейсовый до Тукумса. За день до гибели Цоя Вику... Викторию Чернышеву в автобусе не видел. Я всегда внимательно слежу за салоном.

Следователь (голос за кадром). Чернышеву по фотографии опознала ваш кондуктор.

Павел Шелест (усмехаясь). Баба Марта?

Следователь (голос за кадром). Она утверждает, что на Чернышевой были большие круглые рыжие очки.

Павел Шелест. Баба Марта слепая, как крот. Вы ее очки видели? (Повторяет, мягко разделяя каждое слово.) Если бы Чернышева села в автобус, то я бы заметил.

Следователь (голос за кадром). Нами возбуждено уголовное дело по факту избиения вами охраны Юрия Айзина... За что вы их?

Павел Шелест. Фанаты.

Следователь (голос за кадром). Скажите «спасибо», что ребята здоровые, выживут.

Павел Шелест (серьезно, без выражения). Спасибо.

Похороны

Раним утром Павел и еще пятеро очень похожих на него мужиков вытащили гроб из «пазика», тайком внесли его на кладбище, сняв часть кладбищенской ограды.

Через главный вход идти было нельзя. Там стояли палатки, пели песни... Фанаты дежурили.

Гроб опустили в могилу.

Комья земли ударили в крышку.

Над травой вырос прибитый лопатами холмик.

Марьяна, Ната, Вика, родственники, друзья вздохнули спокойно, разошлись в разные стороны. Как планеты, чье общее солнце вдруг перестало существовать.

Индейцы

Цветы на могиле.

Рикошет с Павлом шли к выходу сквозь толпу фанатов.

Девчонки... Мальчишки, одетые, как Цой... Притихшие. Грустные.

— Ты хоть песни-то его... те, что спалил, слушал?

— Нет...

— Есть такое племя в Перу... — Рикошет, поморщился. — Блин, название забыл... Они верят, что если два человека как следует стукнутся головами, то могут поменяться умом или даже душами. — Рикошет посмотрел на Павла, усмехнулся. — Что-то не верю я в эти сказки...

На поребрике сидели Вика и два незнакомых парня. Смотрели на Павла.

— Вот этот? — спросил первый.

Вика кивнула.

— И Витьку сбил, и кассету сжег? Всё он? — спросил второй.

Вика кивнула. Опустила глаза.

— Силен, — сказал первый.

Рикошет достал деньги, пересчитал, протянул Павлу.

— Держи. Заработал.

Павел взял деньги, вернул одну бумажку.

— За коньяк и кассету...

Остальное сунул в карман, прибавил шаг.

Какое-то время Рикошет смотрел ему вслед, вздохнул, плюнул тягучей слюной на чью-то могилу.

Переговорный пункт

Павел зашел в телефонную кабинку на переговорном пункте, поднес к уху телефонную трубку.

— Алло, Ильзе... Да, тебе звоню. Скоро приеду... Всё... Похоронили. Да... Что? Рассказала про судимость? Цирулису? Ну... Рассказала и рассказала...

Улыбнулся. Будто вспомнил смешное.

— Это ты меня бросила, а я тебя нет.

Ильзе говорила. Павел слушал.

— Да... Еще... Чуть не забыл... Ты... Это... Мусор из ведра не выкидывай.

Дорога

Вечером сыпал мелкий редкий дождь.

Павел повернул за угол.

В конце переулка в синем свете фонарей темнел его «пазик».

Павел вытянул из пачки сигарету, чиркнул зажигалкой.

— Разрешите прикурить, — сказал кто-то за спиной.

Павел замер, обернулся.

Огонек осветил лицо подошедшего.

Чуть раскосые глаза. Упрямый выступающий подбородок. Черные длинные волосы. Тонкие кисти из-под закатанных рукавов пиджака.

Парень прикурил, сквозь дым кивнул Павлу.

Каждый пошел своей дорогой.

«47»

Песня из ненаписанного альбома

То, чего нет.

Только старая куртка и блок сигарет.
Мы уходим искать то, чего нет.
Мы уходим, уходим, уходим
искать.
Хватит спать.

Припев.
Сорок тысяч километров пути
пройди.
Свитки слов и забытый в дороге
ответ.
Время скажет, куда опоздали
мы.
Компас скажет, где звезд пропадает
след.

Там, где солнце в ожогах и темен лик.
Там где холод в лед превращает крик.
Там двери закрыты с рождения лет
за тем,
чего нет.

Припев.
Сорок тысяч километров пути
пройди.
Свитки слов и забытый в дороге
ответ.
Время скажет, куда опоздали
мы.
Компас скажет, где звезд пропадает
след.

Только эта война, железом звеня.
Только эти раны достойны меня.
И я обнажаю клинка узкий свет
за то,
чего нет.

Припев.
Сорок тысяч километров пути
пройди.
Свитки слов и забытый в дороге
ответ.
Время скажет, куда опоздали
мы.
Компас скажет, где звезд пропадает
след.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2010 ГОД

Цифрами обозначен номер журнала

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Фестиваль «2 in 1» **12**

Трехгрошовая мечта. «Круглый стол». В дискуссии принимают участие **Павел Бардин, Наталия Беляускене, Аксинья Курина, Сергей Лобан, Алексей Медведев, Майкл Роу, Павел Руминов, Константин Селиверстов**

Американские телесериалы **2**

Дженсен Линда: «Для взрослых и сознательных граждан». (*Беседу ведет Дмитрий Голубов-ский.*)

Дондурей Даниил — Дулерайн Александр. Умные или непристойные?

Кондон Сара: «Исчезают сами эти правила». (*Беседу ведет Михаил Идов.*)

Артхаус **8**

Клебанов Сэм. Артхаус в нокауте

Между двумя полюсами — пропасть. На вопросы анкеты «ИК» отвечают **Роман Балаян, Арсен Готлиб, Андрей Кавун, Алексей Попогребский, Светлана Проскурина, Рамиль Салахутдинов, Сергей Сельянов, Дмитрий Соболев, Андрей Стемпковский, Вера Сторожева, Борис Хлебников, Николай Хомерики, Илья Хржановский**

Снимать нельзя ругать. Режиссеры **Павел Лунгин, Дмитрий Месхиев, Карен Шахназаров** о современном кино

Где кино? «Круглый стол». В дискуссии о проблемах авторского кино принимают участие **Артем Васильев, Антон Мазуров, Кирилл Разлогов, Жоэль Шапрон** **11**

Канн-2010 ..... **7**

Вирасетакун Апхичатпхонг: «Смерть — фаза трансформации». (*Беседу ведет Деннис Лим.*)

Дондурей Д. — Плахов А. — Карахан Л. Без истерики

Сукманов Игорь. Дядюшка Бунми под сенью «пальмовых ветвей»

Кинореформа. Свои среди своих **3**

Борисевич Роман — Мизгирев Алексей — Васильев Артем. Большая ошибка

Перемена участи. Кинематографисты о кинореформе: **Алексей Герман-младший, Николай Досталь, Константин Лопушанский, Алексей Попогребский, Лариса Садилова, Борис Хлебников, Елена Яцура**

Выборг-2010, фестиваль «Окно в Европу» **9**

«Выживут те, кто научится выживать». «Круглый стол» «Российское кино: прогноз на завтра». В дискуссии принимают участие **Александр Атанесян, Олег Березин, Виктор Матизен, Армен Медведев, Десислава Медкова, Геворг Нерсисян, Валерий Пендраковский, Алексей Рязанцев, Сергей Сельянов, Андрей Хржановский, Екатерина Чуковская**

Зархи Нина — Хржановский Андрей. Широкий Выборг

Русская ментальность. Все меняется. Ничего не меняется **10**

Кончаловский Андрей. Помоги себе сам

Пивоваров Юрий. Историю придумывают историки. (*Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи.*)

Радзиховский Леонид. Бог тащит Россию в авоське. Куда?

Уроки истории **4**

Афанасьев Юрий. Расколдовать Россию. (*Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи.*)

Дондурей Даниил. Миф о Сталине: технология воспроизводства

Драгунский Денис. Война за любовь к войне

Соколов Никита — Голубовский Анатолий. Чему учат учителей истории

Цифровая революция **6**

Березин Олег. «Цифра» отменяет цензуру. (*Беседу ведет Даниил Дондурей.*)

Дондурей Даниил — Привалов Александр. Цифровая — значит креативная

«Школа», телесериал, режиссер Валерия Гай Германика **1**

Богомолов Юрий. Полюбите их черненькими

Ворожбит Наталья. Ни одного отрицательного персонажа

Дементьева Анастасия, Паисова Елена. Хомячки протестуют, и это хорошо

Дондурей Даниил. Пиар-контент, контент-пиар

Д Р У Г О Е К И Н О

Рубрику ведет Нина Цыркун

Англичанка в Нанси: **«Я так давно тебя люблю»** **2**

Глас вопиющего в пустыне: **«Рассвет / закат. Далай лама XIV»** **1**

Город потерянных душ: **«Истории обыкновенного безумия»** **4**

День юбки: **«Последний урок»** **2**

Забытый Холокост: **«Город жизни и смерти»** **3**

История болезни: **«Белая лента»** **3**

«Класс»: приквел **4**

Красавчик и чудовище: **«Любовная страсть»** **4**

Настоящий конец большой войны: **«Германия, год нулевой»** **3**

Путевка в жизнь: **«Пророк»** **2**

Сгоревшая в ночи: **«Серафина из Санлиса»** **2**

Секс, наркотики и чарльстон: **«Золотая молодежь»** **4**

Соло на ударных: **«Жестяной барабан»** **3**

Ссора гениев: **«Рерберг и Тарковский. Обратная сторона «Сталкера»** **1**

Та, что носит Prada: **«Сентябрьский номер»** **1**

Трагедия мстителя: **«Заметки в поисках африканского Ореста»** **1**

И М Е Н А

БОГДАН ДЖОРДЖЕ АПЕТРИ **12**

Апетри Богдан Джордже: «Живу где-то между двумя мирами». (*Беседу ведет Анжелика Артюх.*)

ТОМАС БАЛЬМЕС 12
Бальмес Томас: «Реальность — где-то посередине. (*Беседу ведет Елена Паисова.*)
ВАН БИН 11
Анашкин Сергей. Минимализм/максимализм. Труды и дни одиночки
АПХИЧАТПХОНГ ВИРАСЕТАКУН 11
Антон Долин. Миротворец
РОМАН ВАСЬЯНОВ 6
Васьянов Роман. Явление фотографа. (*Беседу ведет Жанна Васильева.*)
ЖАН-ЛЮК ГОДАР 7
Годар Жан-Люк: «У автора нет ничего, кроме обязанностей». (*Беседу ведут Серж Каган-ски и Жан-Марк Лаланн.*)
ДЖИМ ДЖАРМУШ 3
Локшин Борис. Предел контроля Джима Джармуша
КРИСТОФЕР ДОЙЛ 12
Чугункина Вероника. Танцы с камерой
ЖИЛЬ ЖАКОБ 7
Жакоб Жиль: «Я могу сравнить себя с сиделкой»
Плахов Андрей. Незаменимый ЖЖ
ХАРМОНИ КОРИН 10
Жарикова Вера. Видео по запросу «реальность»
САША БАРОН КОЭН 2
Анастасьев Алексей. Незнайка в Новом Свете
ТЕОДОР КУРЕНТЗИС 12
Курентзис Теодор: «Я тоже играю в эту игру». (*Интервью ведет Ольга Андреева.*)
АКИРА КУРОСАВА 9
Куросава о Куросаве
Нисимура Юитиро. Дети Куросавы
ДЖЕЙМС КЭМЕРОН 1
Долин Антон. Я, чужой
Кэмерон Джеймс: «Идеальные технологии — не видны». (*Беседу ведет Фред Топел.*)
СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА 8
Абдуллаева Зара. Кумулятивная сказка
Лозница Сергей: «В свою мысль эмоции нельзя пускать». (*Беседу ведет Сергей Сычев.*)
ХЬЮ ЛОРИ 2
Кузьмина Лидия. Хью Лори, доктор и джентльмен
АЛЕКСАНДР ЛУНГИН, СЕРГЕЙ ОСИПЬЯН 8
Лунгин Александр, Осипьян Сергей: «Про то, как мир дурачит человека». (*Беседу ведет Жанна Васильева.*)
ГАСПАР НОЭ 10
Десятерик Дмитрий. Путешествие на край ночи
АЛЕКСАНДР СОКУРОВ 9
Любович Максим. Слова затмения
МАКСИМ СУХАНОВ 3
Суханов Максим: «Нельзя встраиваться в чужую веру». (*Беседу ведет Кристина Матвиенко.*)
ВЯЧЕСЛАВ ТИХОНОВ 4
Майзель Евгений. Соцреализм с человеческим лицом
ЦАЙ МИНЛЯН 9
Анашкин Сергей. Китаец в Париже, или Умножение призраков

КОММЕНТАРИИ

Андреева Ольга. Войцек, романтик 12
Андреева Ольга. Несколько слов о чувстве патриотизма 3
Андреева Ольга. История в птицах 4
Драгунский Денис. Лето и тишина 7
Драгунский Денис. Шок моментальной доступности 6
Локшин Борис. Снимаем Фридманов 12
Мамулия Дмитрий. Чувствительный глаз 8
Медведев Сергей. В поисках утраченной любви 9
Медведев Сергей. Дао водки 11
Медведев Сергей. Человек с молоточком 10
Медведев Сергей. Штирлиц в шоколаде 4
Мирзоев Владимир. Где-то там, за морем-океаном 2
Мирзоев Владимир. Третьего не дано 9
Померанц Григорий. Поиски русской ментальности 11
Потоцкий Игорь. Конец эпохи гуманизма 6
Пузенков Георгий. Дети земляного пола 11
Рубцов Александр. Маша и Медведь 10
Сак Ксения. Как царь породнился с поэтом 7
Филозов Андрей. Боль как профессия 4
Экштут Семен. Осень империи 10
Юсев Алексей. Актуальность — в массы! 8

MEDIA

Боксер Владимир. Кургинян у ворот? 11
Дегтярев Юра. «Мы — нишевые революционеры». (*Беседу ведет Олег Сироткин.*) 6
Дондурей Даниил — Полуэхтова Ирина — Дубин Борис. Люди знают: ничего не изменить. (*Беседу ведет Анна Качкаева.*) 9
Дондурей Даниил — Ханумян Владимир. Ощущение пластмассы 10
Дубин Борис — Полуэхтова Ирина — Дондурей Даниил. ТВ: не доверяем, но зависим. (*Беседу ведет Анна Качкаева.*) 3
Иванов Дима — Туманов Кирилл. Видеобоги в видеоблоге. (*Беседу ведет Олег Сироткин.*) 6
Качкаева Анна. От имени общества 7
Стишов Максим — Фикс Дмитрий: «Отстаем лет на тридцать». (*Беседу ведет Даниил Дондурей.*) 11

ОПЫТ

Абрамс Джеффри Джейкоб: «Никаких тайных заговоров». (*Беседу ведут и комментируют Мики О'Коннор и Ноэль Мюррей.*) 2
Арзамасова Татьяна: «Образ не требует перевода». (*Беседу ведет и комментирует Сергей Анашкин.*) 6
Асс Евгений — Муратов Алексей — Григорян Юрий. Дикое поле. (*Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи.*) 11
Балаян Роман: «...Интеллигенция проиграла все». (*Беседу ведет Людмила Лемешева.*) 4
Варда Аньес: «Я не делаю карьеру, я делаю фильмы». (*Беседу ведет Сергей Сычев.*) 9
Дил Карл, Лессин Тиа: «Зачем снимать нечто абсолютно объективное?» (*Беседу ведет Елена Паисова.*) 3
Иванов Вячеслав: «Документализм — единственное, что осталось в кино». (*Беседу ведет Елена Калашникова.*) 12

Колхас Рем. Общественное пространство неизбежно исчезает 11
Колхас Рем. Пространство изгнания. (*Беседу ведут Стефан Бергдорф и Бернхард Цанд.*) 11
Кошелева Зоя. Неюбилейное 9
Ланцман Клод: «Не вернуть к жизни, а умертвить снова» 1
Лет Йорген: «Я одержим мыслью показать аутентичную любовь». (*Беседу ведет Сергей Сычев.*) 7
Литвяков Михаил: «Как следствие — скука». (*Беседу ведет Зоя Кошелева.*) 9
Лукас Джордж — Спилберг Стивен — Земекис Роберт: «Мы не изобретаем велосипед» 6
Манский Виталий: «Он появился на месте, которое было пустым». (*Беседу ведет Сергей Сычев.*) 1
Печенкин Павел. Защита от «ящика» 1
Сычев Сергей. Вспомни о будущем 6
Таверньe Бертран: «Съемка фильма — всегда борьба»..... 7
Уоррол Джулиан — Голани Соломон Ирез. Токио XXI века: архитектура как перформанс. (*Беседу ведет У.Дэвид Маркс.*) 11
Уроки «Школы» 8
Мещанинова Наталия — Каптур Всеволод — Медер Геннадий. Приближение к реальности. (*Беседу ведет Ольга Шакина.*)
Мхеидзе Георгий. Не доживем до понедельника
Учитель Алексей: «Мы боремся за выживание». (*Беседу ведет Зоя Кошелева.*) 9
Уэйнер Мэтью: «Прошлое, которое мы не успели осмыслить». (*Беседу ведет и комментирует Скотт Тобиас.*) 2
Франк Герц: «...Но главное все-таки — свет». (*Беседу ведет Виктор Матизен.*) 3
Фридкин Уильям: «Создание фильма — процесс сугубо механический» 6

П У Б Л И К А Ц И И

Азарх Лана. Мультипликаторы ..... 9—10
Годар Жан-Люк. Фрагменты книги и интервью 11
Гоноровский Александр. .com 1
Лучшие сериалы 2000-х. Выбор американских критиков 2
Муратова Кира: «Я подыгрываю...» (*Публикация Л.Герсовой.*) ..... 3—4
Ставровская Наталия. Годар восемь ноль 11
Экштут Семен. Две жизни самого молодого маршала 4

Р А З Б О Р Ы

Абикеева Гульнара. Старая любовь не ржавеет 4
Артемьева Ольга. Девушка и смерть 10
Артюх Анжелика. Время конгломератов 3
Артюх Анжелика. Искусство не быть управляемым 9
Бакштейн Иосиф. «В своей стране я словно иностранец» 12
Багров Петр. Режиссер экзистенциального кино 7
Бадалов Рахман. «Национальная бомба» — не взорвалась 4
Баландина Наталья. Знак Ромера 3
Белопольская Виктория. По законам драматургии. (*Беседу ведет Сергей Сычев.*) 12
Васильев Анатолий: «Если любишь — видишь». (*Беседу ведет Зара Абдуллаева.*) 1
Венсандо Джинетт. Французская «новая волна»: рождение звезды 3
Гусятинский Евгений. Политика без политики 11
Гусятинский Евгений. Пустое небо 9
Дадамян Геннадий. Верховный шаман 4
Дворцевой Сергей: «Мы существуем в добровольной изоляции». (*Беседу ведет Зоя Кошелева.*) 1
Десятерик Дмитрий. Сон на острие ножниц 6
Десятерик Дмитрий. Человек сумерек 3
Иванов Александр. Достоверность, доведенная до предела. (*Беседу ведет Евгений Майзель.*) 6
Изволов Николай — Каптерев Сергей. «Григория Васильевича подвела память...» 10
Имеет ли doc право на art? «Круглый стол». В дискуссии принимают участие **Зара Абдуллаева, Александр Белобоков, Виктория Белопольская, Андрей Грязев, Даниил Дондурей, Александр Кузнецов, Виталий Манский, Марина Разбежкина, Александр Расторгуев, Ежи Слядковский** 12
Ковалов Олег. Сатурн, пожирающий детей 4
Комм Дмитрий. Революция в формате pocket-book 7
Круги на воде. Режиссеры о «новой волне»: **Чарлз Барнетт, Катрин Брейя, Жак Одиар, Кристоф Оноре, Хоу Сяосень, Клод Шаброль** 3
Леонтьева Ксения. «Цифра» преследует артхаус 6
Либергал Григорий — Мирошниченко Сергей: «У нас действует только цензура качества». (*Беседу ведет Сергей Сычев.*)..... 11
Лозница Сергей. Слабо структурированный хаос. (*Беседу ведет Зоя Кошелева.*) 1
Локшин Борис. Возвращение в театр 10
Макиэб Джеффри. Как состарилась «новая волна» 3
Марголит Евгений. Неведомому богу 9
Неигровое кино: имитации реальности. «Круглый стол». В дискуссии принимают участие **Марина Бандиленко, Кристиане Бюхнер, Даниил Дондурей, Виталий Манский, Виктор Матизен, Александр Расторгуев, Алена ван дер Хорст, Мансур Юмагулов** 1
Новоженова Александра. Многосерийные убийцы: маньяки в кругу семьи 2
Рутковский Вадим. Естественный отбор 7
Рутковский Вадим. Твори сегодня 9
«С вами не соскучишься». «Круглый стол» «Искусство кино» и Variety: взгляд на российский кинопроцесс». В дискуссии принимают участие **Зара Абдуллаева, Ариф Алиев, Ситора Алиева, Олег Березин, Даниил Дондурей, Сэм Клебанов, Елена Стишова, Игорь Сукманов, Лесли Фельперин, Ник Холдсворт** 8
Стишова Елена. Другие и мы 4
Стишова Елена. Место 10
Сычев Сергей. Правда о настоящих мужчинах 11
Тримбач Сергей. Сквозь стены 4
Филиппов Сергей. Не самый плохой могильщик 6
Шумакова Алена. Вперед в прошлое 6

Р Е П Е Р Т У А Р

Абдуллаева Зара. Жизнь смешного человека 3
Абдуллаева Зара. Опыт 8

Абдуллаева Зара. Ошибка Дарвина 1
Абдуллаева Зара. Тяжесть и нежность 10
Анастасьев Алексей. Бог не ответит 4
Анастасьев Алексей. Исчезновение Шерлока Холмса 1
Артемьева Ольга. Бег зайца по полям 8
Артемьева Ольга. Игры, которые играют в людей 9
Артемьева Ольга. Куда приводят мечты 9
Артемьева Ольга. Со своим ключом 6
Артемьева Ольга. Тихие дни в Клиши 12
Артюх Анжелика. Гламур, Будда и масоны 8
Артюх Анжелика. Между двух тенденций 6
Бейкер Мария. Not another film 7
Ганжара Ольга. «Глухарь» как национальная идея 11
Ганжара Ольга. Лики Быкова 11
Гусятинский Евгений. Проще, чем кровь 7
Долин Антон. Бессмысленно & беспощадно 7
Долин Антон. Общество спектакля 10
Долин Антон. Пуля не дура 3
Долин Антон. Собачья радость 2
Долин Антон. Трудности протокола 7
Дондурей Тамара. Не прислоняться 12
Дондурей Тамара. Life is beautiful 3
Дроздова Марина, Киселев Саша. Космическая одиссея доктора 2
Зархи Нина — Абдуллаева Зара. Мотивация — сила 10
Зинцов Олег. Пролегомены к теории революции 2
Зинцов Олег. Прощальная краса 7
Клейман Наум: «Точность формы означает ясность мысли». (*Беседу ведет Сергей Сычев.*) 8
Колотаев Владимир. Знание как катастрофа 2
Кушнарева Инна. Какая райская картина 2
Кушнарева Инна. Сумерки людей 7
Локшин Борис. В поисках утерянного нарратива 6
Локшин Борис. Другая смерть 2
Любарская Ирина. Скажите, какую траву они курят? 2
Любарская Ирина. Те же яйца, вид сбоку 11
Мазуров Антон. Провокация плюс просвещение 12
Малюкова Лариса. Меланхолический бурлеск 3
Матвиенко Кристина. Разбились о быт 1
Медведев Алексей. 366 7
Медведев Алексей. Киномутации 12
Мхеидзе Георгий. В топку! 9
Мхеидзе Георгий. Квантовое бессмертие 2
Новоженов Лев. Война и мир Тони Сопрано 2
Паисова Елена. Больно, ergo sum 12
Паисова Елена. Ватные люди 9
Паисова Елена. Дело о голове 1
Паисова Елена. Такая игра 4
Пальцев Николай. И корабль плывет 7
Плахов Андрей. Еще глоток Озона 10
Плахов Андрей. Про пятую конечность 3
Плахова Елена. Отчаянный свист 3
Рождественская Ксения. Балаганчик 7
Рождественская Ксения. Выдоха нет 12
Рождественская Ксения. Докторская 2
Рождественская Ксения. Лемминг 10
Рождественская Ксения. На десять минут круче: труба 10
Сиривля Наталья. Дед гастарбайтера 9
Сиривля Наталья. Святой и немцы 4
Смирнова Вика. Под песком 7
Стишова Елена. Двойной портрет на пленэре 3
Стишова Елена. Дикое поле 8
Стишова Елена. Несгораемое 1
Стишова Елена. Приключения «Хрустального глобуса» 12
Стишова Елена. «Флаэртиана»: городское / деревенское 1
Сукманов Игорь. Солнце, воздух и немного нервно 8
Сычев Сергей. Амбиции полного метра 8
Тарханова Катерина. Средняя по больнице 11
Тыркин Стас. Медовые месяцы 9
Тыркин Стас. Обстоятельство места 10
Федорченко Алексей. Реальный волшебный мир. (*Беседу ведет Ирина Семенова.*) 10
Цыркун Нина. Бессмертная история 1
Цыркун Нина. Детские вопросы 12
Цыркун Нина. Мир по Симпсонам 2
Цыркун Нина. Нарисованная жизнь 6
Цыркун Нина. Ржавый гвоздь 11
Цыркун Нина. Скажите, что не так 1
Цыркун Нина. Смотреть, видеть, ненавидеть, еще зависеть... 4
Цыркун Нина. Стеклянный дом 9
Цыркун Нина. Тюрьма и воля 3
Цыркун Сергей. Отцы и деньги 11
Шакина Ольга. «Броненосец». Потемки 12
Шакина Ольга. Код неизвестен 8
Шакина Ольга. Четвертое измерение 12

Ф Е С Т И В А Л И

БЕРЛИН-2010 3
Абдуллаева Зара. Жизнь смешного человека
Долин Антон. Пуля не дура
Дондурей Тамара. Life is beautiful
Малюкова Лариса. Меланхолический бурлеск
Плахов Андрей. Про пятую конечность
Плахова Елена. Отчаянный свист
Стишова Елена. Двойной портрет на пленэре
Цыркун Нина. Тюрьма и воля
ВЕНЕЦИЯ-2010 10
Абдуллаева Зара. Тяжесть и нежность
Долин Антон. Общество спектакля
Зархи Нина — Абдуллаева Зара. Мотивация — сила
Плахов Андрей. Еще глоток Озона
Рождественская Ксения. Лемминг
Рождественская Ксения. На десять минут круче: труба
Тыркин Стас. Обстоятельство места
Федорченко Алексей. Реальный волшебный мир. (*Беседу ведет Ирина Семенова.*)
ВЫБОРГ-2010, *фестиваль «Окно в Европу»* 9
«Выживут те, кто научится выживать». «Круглый стол» «Российское кино: прогноз на завтра». В дискуссии принимают участие **Александр Атанесян, Олег Березин, Виктор Матизен, Армен Медведев, Десислава Медкова, Геворг Нерсисян, Валерий Пендраковский, Алексей Рязанцев, Сергей Сельянов, Андрей Хржановский, Екатерина Чуковская**
Зархи Нина — Хржановский Андрей. Широкий Выборг
Мхеидзе Георгий. В топку!
Паисова Елена. Ватные люди
ЕКАТЕРИНБУРГ-2009, *Открытый фестиваль документального кино «Россия»* 1
Дворцевой Сергей: «Мы существуем в добровольной изоляции». (*Беседу ведет Зоя Кошелева.*)
Лозница Сергей. Слабо структурированный хаос. (*Беседу ведет Зоя Кошелева.*)
Стишова Елена. Несгораемое

ИХЛАВА-2009, *международный фестиваль документального кино «Сильвердок»* 6
Сычев Сергей. Вспомни о будущем
КАНН-2010 7
Бейкер Мария. Not another film
Вирасетакун Апхичатпхонг: «Смерть — фаза трансформации». (*Беседу ведет Деннис Лим*)
Гусятинский Евгений. Проще, чем кровь
Долин Антон. Бессмысленно & беспощадно
Долин Антон. Трудности протокола
Дондурей Д. — Плахов А. — Карахан Л. Без истерики
Зинцов Олег. Прощальная краса
Кушнарева Инна. Сумерки людей
Медведев Алексей. 366
Пальцев Николай. И корабль плывет
Рождественская Ксения. Балаганчик
Рутковский Вадим. Естественный отбор
Смирнова Вика. Под песком
Сукманов Игорь. Дядюшка Бунми под сенью «пальмовых ветвей»
Тавернье Бертран: «Съемка фильма — всегда борьба»
КАРЛОВЫ ВАРЫ—2010 12
Стишова Елена. Приключения «Хрустального глобуса»
ЛОКАРНО-2010 9
Гусятинский Евгений. Пустое небо
Рутковский Вадим. Твори сегодня
МОСКВА-2009, *«Амфест» — фестиваль американского кино в Москве* 3
Дил Карл, Лессин Тиа: «Зачем снимать нечто абсолютно объективное?» (*Беседу ведет Елена Паисова.*)
МОСКВА-2009, *«Артдокфест» — международный фестиваль документального кино* 1
Абдуллаева Зара. Ошибка Дарвина
Васильев Анатолий: «Если любишь — видишь». (*Беседу ведет Зара Абдуллаева.*)
Манский Виталий: «Он появился на месте, которое было пустым». (*Беседу ведет Сергей Сычев.*) 1
Матвиенко Кристина. Разбились о быт
Неигровое кино: имитация реальности. «Круглый стол». В дискуссии принимают участие **Марина Бандиленко, Кристиане Бюхнер, Даниил Дондурей, Виталий Манский, Виктор Матизен, Александр Расторгуев, Алена ван дер Хорст, Мансур Юмагулов**
МОСКВА-2010, *фестиваль «2 in 1»* 12
Дондурей Тамара. Не прислоняться
Медведев Алексей. Киномутации
Паисова Елена. Больно, ergo sum
Рождественская Ксения. Выдоха нет
Трехгрошовая мечта. «Круглый стол». В дискуссии принимают участие **Павел Бардин, Наталия Беляускене, Аксинья Курина, Сергей Лобан, Алексей Медведев, Майкл Роу, Павел Руминов, Константин Селиверстов**
Шакина Ольга. «Броненосец». Потемки
МОСКВА-2010, *фестиваль «2morrow /Завтра»* 12
Артемьева Ольга. Тихие дни в Клиши
Мазуров Антон. Провокация плюс просвещение
Цыркун Нина. Детские вопросы
Шакина Ольга. Четвертое измерение
МОСКВА-2010, *«Артдокфест» — международный фестиваль документального кино* 12
Бакштейн Иосиф. «В своей стране я словно иностранец»
Имеет ли doc право на art? «Круглый стол»
МОСКВА-2010, *ММКФ* 9, 11
Артемьева Ольга. Куда приводят мечты (9)
Артемьева Ольга. Игры, которые играют в людей (9)
Либергал Григорий — Мирошниченко Сергей: «У нас действует только цензура качества». (*Беседу ведет Сергей Сычев.*) (11)
Любович Максим. Слова затмения (9)
Тыркин Стас. Медовые месяцы (9)
МОСКВА-2010, *«Московская премьера»* ..... 9—10
Сиривля Наталья. Дед гастарбайтера (9)
Стишова Елена. Место
Цыркун Нина. Стеклянный дом (9)
НЬЮ-ЙОРК-2010, *фестиваль «Трайбека»* 6
Борис Локшин. В поисках утерянного нарратива
ОБЕРХАУЗЕН-2010 9
Артюх Анжелика. Искусство не быть управляемым
ПЕРМЬ-2009, *«Флаэртиана» — международный фестиваль документального кино* 1
Печенкин Павел. Защита от «ящика»
Стишова Елена. «Флаэртиана»: городское / деревенское
ПЕРМЬ-2010, *«Флаэртиана» — международный фестиваль документального кино* ..... 11—12
Белопольская Виктория. По законам драматургии. (*Беседу ведет Сергей Сычев.*) (12)
Гусятинский Евгений. Политика без политики (11)
Сычев Сергей. Правда о настоящих мужчинах (11)
РОТТЕРДАМ-2010 6
Анжелика Артюх. Между двух тенденций
Цыркун Нина. Стеклянный дом
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ-2010, *международный кинофестиваль «Послание к человеку»* 9
Варда Аньес: «Я не делаю карьеру, я делаю фильмы». (*Беседу ведет Сергей Сычев.*)
Кошелева Зоя. Неюбилейное
Литвяков Михаил: «Как следствие — скука». (*Беседу ведет Зоя Кошелева.*)
Учитель Алексей: «Мы боремся за выживание». (*Беседу ведет Зоя Кошелева.*)
СОЧИ-2010, *Открытый Российский кинофестиваль «Кинотавр»* 8
Абдуллаева Зара. Опыт
Артемьева Ольга. Бег зайца по полям
Артюх Анжелика. Гламур, Будда и масоны
Клейман Наум: «Точность формы означает ясность мысли». (*Беседу ведет Сергей Сычев.*)
«С вами не соскучишься». «Круглый стол» «Искусство кино» и Variety: взгляд на российский кинопроцесс». В дискуссии принимают участие **Зара Абдуллаева, Ариф Алиев, Ситора Алиева, Олег Березин, Даниил Дондурей, Сэм Клебанов, Елена Стишова, Игорь Сукманов, Лесли Фельперин, Ник Холдсворт**
Сиривля Наталья. Дед гастарбайтера
Стишова Елена. Дикое поле
Сукманов Игорь. Солнце, воздух и немного нервно

Сычев Сергей. Амбиции полного метра
Шакина Ольга. Код неизвестен

Ч Т Е Н И Е

Ворожбит Наталья. Смешанные чувства 6
Гоноровский Александр. 47 12
Долгопят Елена. Слово 7
Ильенков Андрей. Повесть, которая сама себя описывает 7
Казачков Евгений. Монолог беременной 4
Казачков Евгений. Царь-веник 4
Кмит Ирина. Чужая кровь 9
Курочкин Максим. Заруцкий 4
Курочкин Максим. Ксения Годунова 4
Курочкин Максим. Летописцы 4
Курочкин Максим. Лжедмитрий 4
Кыштымов Михаил. Не сезон 3
Лунгин Александр, Осипьян Сергей. Полдень 11
Мэйнос Джеймс, младший. Декстер 2
Пулинович Ярослава. Победила я 1
Солодов Юрий. Папа 11
Солодов Юрий. Это ничего 11
Чухрай Павел. Воробьиное поле 8

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК «ИК», посвященный актуальному искусству 5

А К Т У А Л Ь Н О Е П Р О Ш Л О Е

Буррио Николя: «Освободиться от «мы». (*Беседу ведет Том Мортон.*)
Кушнарева Инна. У Деда Мороза глаза доктора Мабузе
Митюшина Анастасия. Правило трех единств. Версия XXI века
Семендяева Мария. Be kind rewind
Смирнова Вика. Пустой дом
Эсташ Жан. В туннеле

З Д Е С Ь И С Е Й Ч А С

Куртов Михаил. Греза 2.0
Мхеидзе Георгий. Лики любви
Смирнова Вика. Между тайным и явным
Сукманов Игорь. Филиппины в объятиях ночи
Цыркун Нина. Логос, пафос и этос

Р А З Б О Р П О Н Я Т И Й

Ориентация на местности. «Круглый стол». В дискуссии принимают участие **Андрей Буров, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Тамара Дондурей, Елена Паисова**
Рубинштейн Лев: «Сейчас нет серьезного сопротивления». (*Беседу ведет Зара Абдуллаева.*)
Что такое актуальность. На вопросы анкеты отвечают **Юрий Аввакумов, Бакур Бакурадзе, Борис Барабанов, Павел Бардин, Сергей Братков, Наталья Ворожбит, Борис Дубин**

С М О Т Р И !

Бернаскони Борис: «Архитектура — это пространственный рэп». (*Беседу ведет Александра Новоженова.*)
Костомаров Павел — Расторгуев Александр: «Границы не существует». (*Беседу ведет Тамара Дондурей.*)
Левашов Владимир: «Смотри». (*Беседу ведет Тамара Дондурей.*)
Хамидходжаев Алишер: «Пусть будет Беккет». (*Беседу ведет Елена Паисова.*)
Что такое актуальность. На вопросы анкеты отвечают **Анатолий Осмоловский, Георгий Пузенков, Василий Сигарев**

С Ц Е Н Р Е Ч Ь

Пряжко Павел. Запертая дверь
Шакина Ольга. Не лирик, не прозаик

У Т О П И И И Р Е В О Л Ю Ц И И

Майзель Евгений. Отчет утопленников
Новоженова Александра. По поводу акционизма
Что такое актуальность. На вопросы анкеты отвечают **Александр Зельдович, Борис Куприянов, Сергей Лозница, Виталий Манский, Алексей Мизгирев, Виктор Мизиано**

ФИЛЬМЫ И ТЕЛЕПРОГРАММЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИСКУССТВЕ КИНО» В 2010 ГОДУ

«4» (Евгений Майзель) 5
«2012» (2012) (Нина Цыркун) 1
«2046» (2046) (Вероника Чугункина) 12
«92 атомных взрыва на планете Земля» (92 Atomic Bomb Explosions on the Planet Earth) (Евгений Гусятинский) 9
«А теперь не смотри» (Don't Look Now) (Ольга Артемьева) 10
«Аватар» (Avatar) (Антон Долин 1
Джеймс Кэмерон — Фред Топел) 1
«Аврора» (Aurora) (Антон Долин 7
Елена Стишова) 12
«Аграрная утопия» (Agrarian Utopia) (Евгений Гусятинский) 11
«Албанец» (Der Albaner) (Стас Тыркин) 9
«Алиса в Стране чудес» (*история экранизаций с 1903 года*) (Дмитрий Десятерик) 6
«Альда» (Alda) (Евгений Гусятинский) 11
«Альтовая соната» (Вячеслав Иванов) 12
«Андрей Рублев» (Вячеслав Иванов) 12
«Армадилло» (Armadillo) (Алексей Медведев 12
Ольга Шакина) 12
«Аттенберг» (Attenberg) (Нина Зархи — Зара Абдуллаева) 10
«Барбарелла» (Barbarella) (Дмитрий Комм) 7
«Барвиха», *ТВ* (Сергей Цыркун) 11
«Башня из слоновой кости» (Ivory Tower) (Вадим Рутковский) 9
«Бездна» (The Abyss) (Антон Долин) 1
«Безумцы» (Mad Men), *ТВ* (Даниил Дондурей — Александр Дулерайн 2
Инна Кушнарева 2
Уэйнер Мэтью — Скотт Тобиас) 2
«Белая лента» (Das wiesse Band) (Нина Цыркун) 3
«Беспредел» (Autoreji) (Антон Долин) 7
«Бинго» (Сергей Сычев) 8
«Благословенно Ваш» (Sud sanaeha) (Антон Долин) 11
«Борат» (Borat) (Алексей Анастасьев) 2

«Борис Рыжий» (Кристина Матвиенко) 1
«Брат» (Hermano) (Ольга Артемьева) 9
«Бруно» (Brüno) (Алексей Анастасьев) 2
«Бумажный солдат» (Евгений Майзель) 5
«В возрасте Эллен» (Im Alter von Ellen) (Евгений Гусятинский) 9
«...в стиле jazz» (Нина Зархи — Андрей Хржановский) 9
«В тот день на берегу» (Hai tan de yi tian) (Вероника Чугункина) 12
«Вавилон XX» (Сергей Тримбач) 4
«Ваза» (Potiche) (Нина Зархи — Зара Абдуллаева 10
Андрей Плахов) 10
«Ваня с 42-й улицы» (Vanya on 42nd Street) (Борис Локшин) 10
«Великолепный мистер Фокс» (Fantastic Mr. Fox) (Алексей Медведев) 12
«Верное сердце» (Coeur fidèle) (Петр Багров) 7
«Вестник» (The Messenger) (Елена Паисова) 4
«Високосный год» (Año bisiesto) (Алексей Медведев 7
рубрика «Здесь и теперь») 12
«Вместе врозь» (Tuan yuan) (Нина Цыркун)..... 3
«Вне закона» (Hors-la-loi) (рубрика «Здесь и теперь») 7
«Внимание» (Анжелика Артюх) 9
«Водочный завод» (Иосиф Бакштейн) 12
«Возвращение» (Евгений Майзель) 5
«Волчата» (Kleine Wölfe) (Евгений Гусятинский) 11
«Воображариум доктора Парнаса» (The Imaginarium of Doctor Parnassus) (Нина Цыркун) 1
«Ворота сна» (Two Gates of Sleep) (Вадим Рутковский) 7
«Воры в законе» (Ganavim Ba Hok) (Борис Локшин) 6
«Вполне приличный человек» («Довольно добрый человек», En ganske snill mann) (Зара Абдуллаева 3
Нина Цыркун) 3
«Все возможно, детка!» (Maybe Baby) (Лидия Кузьмина) 2
«Вспомни, что будет» (FlashForward), *TB* (Владимир Колотаев) 2
«Вход в пустоту» (Enter the Void) (Дмитрий Десятерик) 10
«Вы здесь» (You Are Here) (Вадим Рутковский) 9
«Выход через магазин подарков» (Exit Trough the Gift Shop) (Тамара Дондурей) 3
«Гала» («Крепость») (Рахман Бадалов) 4
«Гастарбайтер» (Наталья Сиривля 9
Елена Стишова) 10
«Где-то» (Somewhere) (Нина Зархи — Зара Абдуллаева 10
Стас Тыркин) 10
«Генсбур. Любовь хулигана» (Ginsbourg (Vie héroique) (Нина Цыркун) 6
«Герой» (Ying xiong) (Вероника Чугункина) 12
«Глубинка 35х45» (Елена Стишова) 1
«Глухарь», *TB* (Ольга Ганжара) 11
«Гоп-стоп» (рубрика «Здесь и теперь») 12
«Город грехов» (Sin City) (Нина Цыркун) 5
«Город жизни и смерти» (Nanjing! Nanjing!) (Нина Цыркун) 3
«Города и годы» (Петр Багров) 7
«Грабитель» (Der Räuber) (Нина Цыркун)..... 3
Грандиозная жизнь» (La vida sublime) (Вадим Рутковский) 9
«Гринберг» (Greenberg) (Нина Цыркун)..... 3
«Грязная история» (Une sale histoire) (Инна Кушнарева) 5
«Гуммо» (Gummo) (Вера Жарикова 10
Георгий Мхеидзе) 5
«Гусеница» (Kyatapira) (Андрей Плахов) 3
«Два Эскобара» (The Two Escobars) (Борис Локшин) 6
«Девушка с далекой реки» (Петр Багров) 7
«Девять Семь Семь» (Евгений Майзель) 5
«Декстер» (Dexter), *TB* (Александра Новоженова) 2
«Делламорте Делламоре (Dellamorte Dellamore) (Дмитрий Комм) 7
«День шахтера» (рубрика «Разборы», «круглый стол») 12
«Деревенская жизнь» (Country Life) (Елена Стишова) 1
«Детектив Ди» (Di Rehjie) (Нина Зархи — Зара Абдуллаева) 10
«Детки» (Kids) (Вера Жарикова) 10
Георгий Мхеидзе) 5
«Детям до 16...» (Нина Зархи — Андрей Хржановский) 9
«Джавад-хан» (Рахман Бадалов) 4
«Дживс и Вустер» (Jeeves and Wooster), *TB* (Лидия Кузьмина) 2
«Джо как Джонатан» (Jo pour Jonathan) (Вадим Рутковский) 9
«Дикие дни» (A Fei zheng chuan) (Вероника Чугункина) 12
«Дневная красавица» (Belle de jour) (Дмитрий Десятерик) 3
«Довольно добрый человек» («Вполне приличный человек», En ganske snill mann) (Зара Абдуллаева 3
Нина Цыркун) 3
«Доктор Хаус» (House M.D.), *TB* (Даниил Дондурей — Александр Дулерайн 2
Марина Дроздова, Саша Киселев 2
Лидия Кузьмина 2
Ксения Рождественская) 2
«Дорога в никуда» (Road to Nowhere) (Нина Зархи — Зара Абдуллаева) 10
«Другие» (The Others) (Ольга Артемьева) 10
«Другое небо» (Елена Стишова 10
Елена Стишова 12
Ольга Шакина) 8
«Друзья» (Friends), *TB* (Даниил Дондурей — Александр Дулерайн) 2
«Дурные знакомства» (Les mauvaises fréquentations) (Инна Кушнарева) 5
«Дьяболик» (Diabolik) (Дмитрий Комм) 7
«Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни» (Lung Boonmee raluek chat) (Апхичатпхонг Вирасетакун 7
Антон Долин 11
рубрика «Здесь и теперь» 7
Игорь Сукманов) 7
«Если завтра война» (Олег Ковалов) 4
«Еще один год» (Мария Бейкер 7
рубрика «Здесь и теперь») 7
«Женщина, пистолет и лапшичная» (San qiang pai an jing qi) (Антон Долин) 3
«Жестяной барабан» (Die Blechtrommel) (Нина Цыркун) 3
«Жизнь имитации» (Life of Imitation) (Анжелика Артюх) 9
«Жить» (Ольга Артемьева) 8
«Завтра» («Утро», Morgen) (Евгений Гусятинский) 9
«Завтрашняя песня» (Framtidens melodi) (Вадим Рутковский) 9

«Заметки в поисках африканского Ореста» (Appunti per un'Orestiade africana) (Нина Цыркун) 1
«Занавес» (Елена Стишова) 1
«Запрещено к показу» (Destricted) (Дмитрий Десятерик) 10
«Захват Фридманов» (Capturing the Friedmans) (Борис Локшин) 12
«Захочу свистеть — свистну» (Eu când vreau să fluier, fluier) (Елена Плахова) 3
«Звонок» (The Ring) (Ольга Артемьева) 10
«Земля отцов» (Рахман Бадалов) 4
«Земная история» (Mandane History) (Анжелика Артюх) 6
«Земский доктор», *ТВ* (Катерина Тарханова) 11
«Зеркало» (Вячеслав Иванов) 12
«Зимние каникулы» (Han jia) (Евгений Гусятинский 9
Нина Цыркун) 12
«Зимник. Край лютых» (Иосиф Бакштейн) 12
«Зимовка» (Иосиф Бакштейн 12
рубрика «Разборы», «круглый стол») 12
«Злодеи из Таливуда» (The Miscreants of Taliwood) (Виктория Белопольская) 12
«Знак льва» (Le signe du lion) (Наталья Баландина) 3
«Знаки жизни» (Les signes vitaux) (Анжелика Артюх) 6
«Золотая молодежь» (Bright Young Things) (Нина Цыркун) 4
«Золотое сечение» (Анжелика Артюх) 8
«Зомби из Лос-Анджелеса» (L.A. Zombie) (Евгений Гусятинский) 9
«И Бог создал женщину...» (Et Dieu... créa la femme) (Джинетт Венсандо) 3
«Иваново детство» (Олег Ковалов) 4
«Изабелла — повелительница дьяволов» (Isabella, duchessa dei diavoli) (Дмитрий Комм) 7
«Избранный» (Unmistaken Child) (Елена Стишова) 1
«Изолятор» (Izolator) (Вероника Чугункина) 12
«Иллюзионист» (The Illusionist) (Лариса Малюкова) 3
«Иностранные запчасти» (Foreign Parts) (Вадим Рутковский) 9
«Интерны», *ТВ* (Ольга Ганжара) 11
«Интонация» (Максим Любович) 9
«Искушение святого Тони» (Püha Tõnu kiusamine) (Нина Цыркун) 9
«Истинный полдень» (Елена Стишова) 10
«Истории обыкновенного безумия» (Storie di ordinaria follia) (Нина Цыркун) 4
«Исчезновение Элис Крид» (The Disappearance of Alice Creed) (Борис Локшин) 6
«К морю» (Alamar) (Анжелика Артюх) 6
«К холодному морю» (Aqua fria de mar) (Анжелика Артюх) 6
«Каденции» (Нина Зархи — Андрей Хржановский) 9
«Кайдан» (Kaidan) (Ольга Артемьева) 10
«Как закалялась сталь», *реж. М.Донской* (Евгений Марголит) 9
«Как я провел этим летом» (Елена Стишова 3
Нина Цыркун)..... 3
«Канава» (Jiabiangou) (Нина Зархи — Зара Абдуллаева) 10
«Карамай» (Karamay) (Евгений Гусятинский 9
Алексей Медведев 12
Ксения Рождественская) 12
«Картофельные поля» (Terres des pommes de terre) (Анжелика Артюх) 9
«Кёрлинг» (Curling) (Евгений Гусятинский) 9
«Кинг Конг» (King Kong), *реж. Э.Шёдсак* (Ольга Артемьева) 10
«Клан Сопрано» (The Sopranos), *ТВ* (Александра Новоженова 2
Лев Новоженов) 2
«Класс» (Klass) (Нина Цыркун) 4
«Клиент всегда мертв» (Six Feet Under), *ТВ* (Александра Новоженова 2
Борис Локшин) 2
«Когда мы уходим» (Die Fremde) (Борис Локшин) 6
«Константин и Елена» (Constantin & Elena) (Елена Стишова) 1
«Копия верна» (Copie Conforme) (рубрика «Здесь и теперь») 7
«Косяки» (Weeds), *ТВ* (Даниил Дондурей — Александр Дулерайн) 2
«Кочевник» (Гульнара Абикеева) 4
«Кочегар» (Нина Зархи — Андрей Хржановский 9
Георгий Мхеидзе) 9
«Кошачья мать Тереза» (Matka Teresa od kotów) (Елена Стишова) 12
«Кошмарный детектив» (Akumu tantei) (Ольга Артемьева) 10
«Край России» (Koniec Rosji) (Евгений Гусятинский) 11
«Красный холм» (Tilva Ros) (Елена Паисова 12
Вадим Рутковский) 9
«Ксеногенезис» (Xenogenesis) (Антон Долин) 1
«Куки» (Kuky se vracĺ) (Елена Стишова) 12
«Лебединое озеро. Зона» (Сергей Тримбач) 4
«Летят журавли» (Олег Ковалов) 4
«Лечение» (In Treatment), *ТВ* (Сара Кондон — Михаил Идов 2
Александра Новоженова) 2
«Лицо» (Visage) (Сергей Анашкин) 9
«Ловушка для краба» (El vuelco del cangrejo) (Ольга Артемьева) 12
«Любовная страсть» (Passione d'amore) (Нина Цыркун) 4
«Любовное настроение» (Fa yeung nin wa) (Вероника Чугункина) 12
«Мадам и маленький мальчик» (Madam & Little Boy) (Анжелика Артюх) 9
«Малыши» (Babies) (Томас Бальмес) 12
«Мама», *реж. И.Казанков* (Сергей Сычев) 8
«Мама», *реж. Н. и Е. Ренард* (Анжелика Артюх) 6
«Мамочка и шлюха» (La maman et la putain) (Инна Кушнарева) 5
«Мандо» (Mandoo) (Вадим Рутковский) 9
«Марсианские хроники» (рубрика «Здесь и теперь») 12
«Массажист» (Masahista) (Игорь Сукманов) 5
«Матка» (Womb) (Евгений Гусятинский) 9
«Мачо на досуге» (Freetime Machos) (Сергей Сычев) 11
«Меня зовут Хан» (My Name Is Khan) (Нина Цыркун) 3
«Мед» (Bal) (Нина Цыркун) 3
«Мертвые дочери» (рубрика «Здесь и теперь») 12
«Ми-кро-фон!» (Сергей Тримбач) 4
«Мистер Одиночество» (Mister Lonely) (Вера Жарикова) 10
«Мое путешествие в Аль-Каиду» (My Trip to Al-Qaeda) (Борис Локшин) 6
«Мой отец Евгений» (Виктория Белопольская) 12
«Мой сын» (Петр Багров) 7
«Мой ужин с Андре» (My Dinner with Andre) (Борис Локшин) 10

«Молитва за гетмана Мазепу» (Сергей Тримбач) 4
«Молчание ягнят» (The Silence of the Lambs) (Ольга Артемьева) 10
«Монгол» (Гульнара Абикеева) 4
«Моника и Дэвид» (Monica & David) (Борис Локшин) 6
«Москва», *реж. А.Зельдович* (Елена Стишова) 10
«Моцарт в Петербурге» (рубрика «Здесь и теперь») 12
«Моя реинкарнация» (My Reincarnation) (Виктория Белопольская) 12
«Мститель» (The Spirit) (Нина Цыркун) 5
«Мугабе и белый африканец» (Mugabe and the White African) (Виктория Белопольская 12
Евгений Гусятинский) 11
«Мудаки» (рубрика «Здесь и теперь») 12
«Мужчина в ванной» (Homme au bain) (Евгений Гусятинский) 9
«Муравьед» (Aardvark) (Вадим Рутковский) 9
«Мутная вода» (Trouble the Water) (Карл Дил, Тиа Лессин — Елена Паисова) 3
«Мы те, кто мы есть» (Somos lo que hay) (Вадим Рутковский) 7
«На последнем дыхании» (A bout de souffle) (Дмитрий Десятерик) 3
«На пути» (Na putu) (Нина Цыркун) 3
«Наследники» (Los herederos) (Елена Стишова) 1
«Национальная бомба» (Рахман Бадалов) 4
«Неадекватные люди» (Нина Зархи — Андрей Хржановский 9
Елена Паисова) 9
«Невероятный Халк» (The Incredible Hulk) (Нина Цыркун) 5
«Невестка» (Рахман Бадалов) 4
«Невинные» (The Innocents) (Ольга Артемьева) 10
«Нелегал» (Illégal) (Вадим Рутковский) 7
«Немой дом» (La casa muda) (Вадим Рутковский) 7
«Необратимость» (Irréversible) (Дмитрий Десятерик) 10
«Необходимое убийство» (Essential Killing) (Нина Зархи — Зара Абдуллаева 10
Ксения Рождественская) 10
«Непокоренные» (Евгений Марголит) 9
«Ниже 21» (21 Below) (Виктория Белопольская) 12
«Норберто едва не опоздал» (Norberto apenas tarde) (Вадим Рутковский) 9
«Ностальгия по свету» (Nostalgia de la luz) (Вика Смирнова) 7
«Носферату — симфония ужаса» (Nosferatu, eine Simphonie des Grauens) (Ольга Артемьева) 10
«О людях и богах» (Des hommes et des dieux) (Инна Кушнарева 7
рубрика «Здесь и теперь») 7
«Обмани меня» (Lie to Me), *ТВ* (Даниил Дондурей — Александр Дулерайн) 2
«Образцовое предприятие» (A Decent Factory) (Томас Бальмес) 12
«Обратное движение» (Зара Абдуллаева) 8
«Овсянки» (Зара Абдуллаева 10
Нина Зархи — Зара Абдуллаева) 10
«Один против всех» (Seul contre tous) (Дмитрий Десятерик) 10
«Окраина» (Periferic) (Богдан Джордже Апетри — Анжелика Артюх 12
Евгений Гусятинский) 9
«Олег» (Oleg) (Анжелика Артюх) 9
«Осленок Джулиен» (Julien Donkey-Boy) (Вера Жарикова) 10
«Остаться в живых» (Lost), *ТВ* (Даниил Дондурей — Александр Дулерайн 2
Ирина Любарская 2
Георгий Мхеидзе) 2
«Остров проклятых» (Shutter Island) (Нина Цыркун) 3
«Отель «Босния» (Bosnia Hotel) (Томас Бальмес) 12
«Отчаянные домохозяйки» (Desperate Housewives) (Александра Новоженова) 2
«Охотник» (Рахман Бадалов) 4
«Падаль» (Carne) (Дмитрий Десятерик) 10
«Пал Адриенн» (Pal Adrienn) (Тамара Дондурей) 12
«Параболы» (Paraboles) (Вадим Рутковский) 9
«Параноид парк» (Paranoid Park) (Вероника Чугункина) 12
«Париж принадлежит нам» (Paris nous appartient) (Наталья Баландина) 3
«Париж, я люблю тебя» (Paris, je t'aime) (Вероника Чугункина) 12
«Пейзаж» (Зара Абдуллаева) 8
«Первые на Луне» (Евгений Майзель) 5
«Перемирие» (Елена Стишова 8
Игорь Сукманов) 8
«ПереСтройка одной квартиры» (PereStroika — Umban einer Wohnung) (Кристина Матвиенко) 1
«Петь, чтобы выжить» (Survival Song) (Елена Стишова) 1
«Печальная баллада для трубы» (Balada triste trompeta) (Нина Зархи — Зара Абдуллаева 10
Ксения Рождественская) 10
«Печатников переулок, дом 3» (рубрика «Здесь и теперь») 12
«Пикко» (Picco) (Вадим Рутковский) 7
«Писатель-призрак» (The Ghost Writer) (Нина Цыркун) 3
«Пицца в Освенциме» (Pizza in Auschwitz) (Елена Стишова) 1
«Плейбой из Калифорнии» (Californication), *ТВ* (Даниил Дондурей — Александр Дулерайн) 2
«Плотогоны» (Иосиф Бакштейн) 12
«Побег», *ТВ* (Ирина Любарская) 11
«Побережья Аньес» (Les plages d'Agnes) (Аньес Варда — Сергей Сычев) 9
«Повелитель бури» (The Hurt Locker) (Андрей Филозов) 4
«Позвольте каждому идти, куда он может» (Let each one go where he may) (Анжелика Артюх) 6
«Пол-литровая мышь» (12 oz Mouse), *ТВ* (Олег Зинцов) 2
«Полустанок» (Зара Абдуллаева) 8
«Помойные трахальщики» (Trash Humpers) (Георгий Мхеидзе) 5
«Поп» (Наталья Сиривля) 4
«Последний день Булкина И.С.» (Сергей Сычев) 8
«Последний урок» (La journée de la jupe) (Нина Цыркун) 2
«Поэзия» (Shi / Poetry) (Олег Зинцов 7
рубрика «Здесь и теперь») 7
«Правдивая ложь» (True Lies) (Антон Долин) 1
«Прах времен» (Dung che sai duk) (Вероника Чугункина) 12
«Предел контроля» (The Limits of Control) (Борис Локшин 3
Вероника Чугункина) 12
«Призрак дома на холме» (Ольга Артемьева) 10
«Прикрасно» (Biutiful) (рубрика «Здесь и теперь») 7
«Принцесса де Монпансье» (La princesse de Montpensier) (Бертран Таверньe) 7

«Пропавший без вести» (Игорь Сукманов) 8
«Пророк» (Un prophète) (Нина Цыркун) 2
«Профессия — киноактер» (Евгений Майзель) 4
«Прощай, южный город» (Рахман Бадалов) 4
«Прямохождение» (Евгений Майзель) 5
«Психоз» (Psycho) (Вероника Чугункина) 12
«Пульс» (Kairo) (Ольга Артемьева) 10
«Пульсар» (Pulsar) (Вадим Рутковский) 9
«Путь Мика» (Meek's Cutoff) (Нина Зархи — Зара Абдуллаева) 10
«Пыль» (Евгений Майзель 5
рубрика «Здесь и теперь») 12
«Радуга» (Евгений Марголит) 9
«Разум и чувства» (Sense and Sensibility) (Лидия Кузьмина) 2
«Рай для мамы» (Елена Стишова) 10
«Райские птицы» (Сергей Тримбач) 4
«Ракоход» (Сергей Сычев) 8
«Распад» (Сергей Тримбач) 4
«Рассвет/закат. Далай лама XIV» (Нина Цыркун) 1
«Реальные пацаны», *ТВ* (Нина Цыркун) 11
«Ребенок Розмари» (Rosemary's Baby) (Ольга Артемьева) 10
«Резня» (Kinatay) (Игорь Сукманов) 5
«Рерберг и Тарковский. Обратная сторона «Сталкера» (Нина Цыркун) 1
«Роман Поланский: разыскиваемый и желанный» (Roman Polanski: Wanted and Desired) (Елена Паисова) 1
«Русский заповедник» (Елена Стишова) 1
«Русский ковчег» (Вячеслав Иванов) 12
«Сайнфелд» (Seinfeld), *ТВ* (Даниил Дондурей — Александр Дулерайн) 2
«Саня и Воробей» (Зара Абдуллаева 1
Анатолий Васильев — Зара Абдуллаева 1
рубрика «Разборы», «круглый стол») 12
«Сатаник» (Satanik) (Дмитрий Комм) 7
«Свет-аке» (Svet-Ake) (Вадим Рутковский) 7
«Связь времен» (Нина Зархи — Андрей Хржановский) 9
«Седьмой маршрут» (Сергей Тримбач) 4
«Секс в большом городе» (Sex and the Sity), *ТВ* (Сара Кондон — Михаил Идов) 2
«Сентябрьский номер» (The September Issue) (Нина Цыркун) 1
«Серафина из Санлиса» (Séraphine) (Нина Цыркун) 2
«Сербис» (Serbis) (Игорь Сукманов) 5
«Серьезный человек» (A Serious Man) (Алексей Анастасьев) 4
«Симпсоны» (The Simpsons), *ТВ* (Александра Новоженова 2
Нина Цыркун) 2
«Симфония Киншасы» (Kinshasa Symphony) (Евгений Гусятинский) 11
«Синдромы и век» (Sang sattavat) (Антон Долин) 11
«Сияние» (The Shining) (Ольга Артемьева) 10
«Скрытое» (Caché) (Вика Смирнова) 5
«Слепота» (Blindness) (Нина Цыркун) 4
«Слова излишни» (San tiao ren) (Вероника Чугункина) 12
«Словно жду автобуса» (Сергей Сычев) 8
«Смертельно скучающий» (Bored to Death), *ТВ* (Сара Кондон — Михаил Идов) 2
«Сороковая дверь» (Елена Стишова) 10
«Сталкер» (Вячеслав Иванов) 12
«Стена и башня» (Mur i wieża) (Анжелика Артюх) 9
«Суд времени», *ТВ* (Владимир Боксер) 11
«Судьба государя» (Рахман Бадалов) 4
«Сумасшедшая помощь» (Евгений Майзель) 5
«Счастливы вместе» (Chun gwong cha sit) (Вероника Чугункина) 12
«Счастье мое» (Зара Абдуллаева 8
Евгений Гусятинский 7
Сергей Лозница — Сергей Сычев 8
рубрика «Здесь и теперь» 7
рубрика «Разборы», «круглый стол» 12
Елена Стишова 10
Игорь Сукманов) 8
«Сцены из жизни богемы» (рубрика «Здесь и теперь») 12
«Таинственный полуденный объект» (Dokfa nai meuman) (Антон Долин) 11
«Танкоград» (Иосиф Бакштейн) 12
«Терминатор» (The Terminator) (Антон Долин) 1
«Терминатор-2: Судный день» (Terminator 2: Judgment Day) (Антон Долин) 1
«Темный рыцарь» (The Dark Knight) (Нина Цыркун) 5
«Тень» (Виктория Белопольская) 12
«Титаник» (Titanic) (Антон Долин) 1
«Трамвайный проспект» (Иосиф Бакштейн) 12
«Трое» (3) (Нина Зархи — Зара Абдуллаева) 10
«Тропическая лихорадка» (Sud pralad) (Антон Долин) 11
«Троцкий» (The Trotsky) (Борис Локшин) 6
«Трудная переправа» (Рахман Бадалов) 4
«Турне» (Tournée) (Ксения Рождественская 7
рубрика «Здесь и теперь») 7
«Тюльпан» (Гульнара Абикеева) 4
«У Деда Мороза голубые глаза» (Le pere Noël a les yeux bleus) (Инна Кушнарева) 5
«Убийца с камерой» (Der Kameramörder) (Ольга Артемьева) 9
«Умерь свой пыл» (Curb your Enthusiasm), *ТВ* (Даниил Дондурей — Александр Дулерайн) 2
«Уоллес и Громит» (Wallace and Gromit), *ТВ* (Антон Долин) 2
«Утомленные солнцем—2: Предстояние» (рубрика «Здесь и теперь») 7
«Фантомы Набуа» (Phantoms of Nabua) (Антон Долин) 11
«Фильм о неизвестном художнике» (Filmas apie nežinomą menininkę) (Анжелика Артюх) 9
«Фильм социализм» (Film socialisme) (Николай Пальцев) 7
«Фотографии Аликс» (Les photos d'Alix) (Инна Кушнарева) 5
«Фучжоу» (Сергей Тримбач) 4
«Халк» (Hulk) (Нина Цыркун) 5
«Хеллбой-2. Золотая армия» (Hellboy II: The Golden army) (Нина Цыркун) 5
«Христос приходит к папуасам» (Christ comes to the Papuans) (Томас Бальмес) 12
«Части тела» (Кристина Матвиенко) 1
«Частные хроники. Монолог» (рубрика «Разборы», «круглый стол») 12
«Человек без имени» (L'Homme sans nom) (Сергей Анашкин) 11
«Чернила» (Ink) (Анжелика Артюх) 9
«Чернобыль. Хроника трудных недель» (Сергей Тримбач) 4
«Четвертый портрет» (The Fourth Portrait) (Вадим Рутковский) 9
«Четвертый раз» («Четырежды», Le quattro volte) (Вадим Рутковский 7
Ольга Шакина) 12

«Черная Венера» (Venus noire) (Антон Долин 10
Нина Зархи — Зара Абдуллаева) 10
«Черная гадюка» (Black Adder), *ТВ* (Лидия Кузьмина) 2
«Черный лебедь» (Black Swan) (Нина Зархи — Зара Абдуллаева) 10
«Четырежды» («Четвертый раз», Le quattro volte) (Вадим Рутковский 7
Ольга Шакина) 12
«Читая «Блокадную книгу» (Виктория Белопольская) 12
«Чрево кита» (Burta Balenei) (Вадим Рутковский) 9
«Чужая» (Ольга Артемьева) 6
«Чужие» (Aliens) (Антон Долин) 1
«Чунгкингский экспресс» (Chung Hing sam lam) (Вероника Чугункина) 12
«Шахада» (Shahada) (Нина Цыркун) 3
«Шерлок Холмс» (Sherlock Holmes) (Алексей Анастасьев) 1
«Школа», *ТВ* (Наталия Мещанинова — Всеволод Каптур — Геннадий Медер — Ольга Шакина 8
Георгий Мхеидзе 8
рубрика «Здесь и теперь») 1
«Шоа» (Shoah) (Клод Ланцман) 1
«Шоу Фрая и Лори» (A Bit of Fry and Laurie), *ТВ* (Лидия Кузьмина) 2
«Шультес» (Евгений Майзель) 5
«Щелчок» (Le declic) (Дмитрий Комм) 7
«Эротический человек» (The Erotic Man) (Йорген Лет — Сергей Сычев) 7
«Это кажется, что прошло, а на самом деле, может, и не прошло» (Сергей Сычев) 8
«Этюды о Врубеле» (Сергей Тримбач) 4
«Южный календарь» (Нина Зархи — Андрей Хржановский) 9
«Я искушен в любви и в чистом искусстве» (рубрика «Здесь и теперь») 12
«Я так давно тебя люблю» (Il y a longtemps que je t'aime) (Нина Цыркун) 2
«Явление природы» (Роман Васьянов — Жанна Васильева 6
Александр Лунгин — Сергей Осипьян — Жанна Васильева) 8
«Япония. История любви и ненависти» (Japan: A Story of Love & Hate) (Елена Стишова) 1
Outro (Иосиф Бакштейн) 12
Prud'hommes (Вадим Рутковский) 9

Аннотации научных статей

Антон Мазуров. Провокация плюс просвещение

Статья программного директора кинофестиваля «2morrow/Завтра» рассматривает главные принципы создания фестиваля авторского кино в Москве — с учетом сложной прокатной ситуации, отсутствия стратегии у кинотеатров и неподготовленности зрителя к восприятию трудного кино. В статье также анализируются основные тенденции развития некоммерческого кинематографа в Европе.

«2morrow/Завтра», международный кинофестиваль, некоммерческое, трудное кино, неподготовленный зритель

Алексей Медведев. Киномутации

Программный директор I Московского кинофестиваля «2 in 1» обобщает опыт селекции фильмов категории артхаус, анализируя радикальные изменения в сегодняшнем мировом арткино. Вводя термин «мутации», автор статьи исследует сложные процессы стирания границ между жанрами, между игровым и документальным кино, авторским и зрительским.

«2 in 1», международный кинофестиваль, селекция, артхаус, мутации

Елена Паисова. Больно, ergo sum

На примере фильма сербского режиссера Николы Лежаича «Красный холм» автор исследует метод кинонаблюдения за современными европейскими подростками и формами проявления молодежной субкультуры. Статья рассматривает как национальную типологию возрастного анархического бунтарства, так и его универсальные характеристики.

«Красный холм», кинонаблюдение, подростки, молодежная субкультура, бунтарство

Тамара Дондурей. Не прислоняться

В основе статьи — исследование возможностей современной психологической монодрамы, повествующей о пути личности к самоидентификации — через реконструкцию собственного прошлого, восстановление распавшейся связи времен. Венгерский фильм «Пал Адриенн», замеченный мировыми киносмотрами, становится поводом для рассмотрения разных принципов авторского взаимодействия с реальностью: документального отстранения, активного диалога, художественного преображения.

Идентификация, реальность, документальное отчуждение

Ольга Шакина. «Броненосец». Потемки

Анализ датского фильма «Армадилло», рассказывающего об одном из драматических эпизодов войны с талибами в Афганистане, рассматривает его как симптоматичный пример «нового нового реализма», актуального направления европейского кино последнего десятилетия. Размывание границ между «документом» и «постановкой», игра в документальность и другие эстетические мистификации сообщают этому образцу военного экшна и подлинность исторического свидетельства, и силу художественного обобщения.

«Армадилло», война в Афганистане, «новый новый реализм»

Ксения Рождественская. Выдоха нет

В статье рассматриваются эстетические принципы и этическая основа художественного претворения подлинной трагедии в экранный документ сокрушительной эмоциональной силы — обличительный, но не пропагандистский, исторически достоверный, но основанный не на прямой хроникальной фиксации событий, а на рассказе о них. В центре теоретических обобщений — анализ выдающегося шестичасового фильма китайского документалиста Сюй Синя «Карамай», собравшего отчаянные исповеди родителей трехсот детей, погибших в пожаре во время концерта в Зале дружбы города Карамай.

«Карамай», подлинная трагедия, достоверность, документальность

Елена Стишова. Приключения «Хрустального глобуса»

Статья обобщает художественные — формальные и содержательные — новации, которые автор обнаружил в программах международного фестиваля в Карловых Варах. Особое внимание уделено магистральной теме киносмотра — эволюции кинематографа стран Восточной Европы.

Художественные инновации, эволюция кино

Борис Локшин. Снимаем Фридманов

Статья исследует феномен социопсихологических страхов и фобий, в частности, такое явление американской жизни 80-х, как истерию, связанную с кампаниями преследования подлинных и вымышленных преступников, обвиняемых в педофилии. Автор рассматривает эту тему сквозь призму судьбы известного клоуна Дэвида Фридмана и его семьи, запечатленной в нашумевшем фильме «Захват Фридманов».

Социопсихологические страхи, Америка, 80-е, истерия, обвинение в педофилии, «Захват Фридманов»

S U M M A R Y

The threepenny dream
Round table talk.

Anton Mazurov
Provocation plus enlightment
Major principles of creating a festival of arthouse cinema in Moscow are considered by Anton Mazurov — Programme director of «2morrow» film festival. Complicated distribution situation, absence of theatre strategy and viewers' unpreparedness for comprehension of difficult films are specified. Essential trends of development of non-profit cinema in Europe are also analyzed.
Arthouse cinema, distribution, non-profit cinema

Olga Shakina
The fourth dimension
Review of Michelangelo Frammartino's LE QUATTRO VOLTE (Italy — Germany — Switzerland).

Nina Tsyrkun
Childish questions
Review of Li Hongqi's HAN JIA (China).

Olga Artemyeva
Quiet days in Clichy
Review of Oscar Ruiz Navia's EL VUELCO DEL CANGREJO (Columbia — France).

Alexei Medvedev
Cinemamutations
Programme director of the 1st Moscow film festival «2 in 1» recapitulates experience of arthouse films' selection, analyzing radical changes in the world's contemporary art cinema. Through the term 'mutations' the author explores intrinsic processes of diffusion of genre, feature and documentary, auteur's and mainstream cinema.
Art cinema, diffusion of genre, mainstream

Elena Paisova
It hurts, ergo sum
Review of Nikola Lezaic's TILVA ROS (Serbia).
By the example of the Serbian helmer's Nikola Lezaic's TILVA ROS the method of film watching for up-to-date youngsters and forms of outpouring of post-teen subculture are explored. National typology of age-specific anarchist rebellion as well as its universal characteristics are investigated.
Film watching, post-teen subculture, of age-specific anarchist rebellion

Tamara Dondurei
Keep off the doors
Review of Agnes Kocsis PAL ADRIENN (Austria — Hungary — Nietherlands — France).
Analysis of possibilities of modern psychological monodrama telling of finding of personal identification through reconstruction of one's own past and restitution of times split. The Hungarian film PAL ADRIENN, noted by world cinema forums, calls for investigation of various principles of the author's interrelation with reality, that is documentary Entfremdung, active dialogue, artistic transformation.
Identification, reality, documentary Entfremdung

Olga Shakina
«Battleship». Twighlights
Review of Janus Metz' ARMADILLO (Denmark — Sweden).
Analysis of the Danish film ARMADILLO, telling of one of the most dramatic episodes of the war with talibs in Afganistan as symptomatic for «new new Realism», that is the European trend of the latest decade. Diffusion of document and performance, play on documentation and other aesthetic mystifications allot authenticity as if of historical evidence and artistic universalization to this war action.
War action, new new Realism, universalization

Ksenia Rozhdestvenskaya
No breathing-out
Review of Xu Xin's KARAMAY (China). Aesthetic principles and ethical background of the artistic embodiment of the real tragedy into screen document — though smashing emotional and accusatory, but far from being propagandistic; historically authentic, though based not on chronicle, but on the witnesses' relation are treated. The author concentrates on analysis of the outstanding 6-hours film KARAMAY by the Chinese documentary-maker Xu Xin, desperate confessions of parents' of three hundred kids perished in fire during the concert in the city of Karamay.
Real tragedy, authenticity, documentary

Elena Stishova
Adventures of The Crystal Globe
Karlovy-Vary-2010
Both formal and substantial artistic innovations, discovered by the author in the programmes of the International film festival in Karlovy-Vary are summed up. The backbone theme of the Festival, that is evolution of cinema of the Eastern European countries, is specified.
Artistic innovations, evolution of cinema

Olga Andreyeva
Woyzeck, romantic

Boris Lokshin
Schooting Friedmans
Phenomenon of socio-psychological anxieties and phobias, in particular such seeming in American everyday life as hysteria connected with campaigns of pursuit of real and fictional delinquents accused in pedophilia. The author treats the theme through the story of the famous clown David Friedman and his family, registered in the much talked about film CAPTURING THE FRIEDMANS.
Socio-psychological anxieties and phobias, hysteria, campaigns of pursuit

Veronika Chugunkina
Dancing with the camera
Portrayal of the noted cinematographer/director Christopher Doyle.

Teodor Kurentzis:
«I also play this game»
A noted conductor interviewed by Olga Andreyeva.

Thomas Balmès:
«Reality is somewhere in the middle»
Indi-helmer interviewed by Elena Paisova.

Bogdan George Apetri:
«I live somewhere in between two worlds»
Conversed by Angelika Artyukh.

Has the doc right for art?
Round table talk.

Iosif Bakstein
«I am like a foreigner in my native land»
Artdocfest-2010.

Viktoria Belopolskaya
According the laws of drama
Flahertiana-2010.
Interview by Sergei Sytchov.

Vyacheslav Ivanov:
«Documantarism is the only value left in cinema»
Conversed by Elena Kalashnikova.

Alexandre Gonorovsky
47
A script.

Index
Contents of the IK-2010.

Журнал издается при поддержке

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный Совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель Совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, *А.Шатских, д.иск., М.Швыдкой, д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы: Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Редакторы сайта www.kinoart.ru Анастасия Дементьева, Инна Кушнарева

Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина

Корректор Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына

Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 13.01.11. Подп. к печати 21.01.11
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 12104. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2011

Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ. Реклама

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Три песни о конкурсе «Личное дело»

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ
СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЖАН-ЛЮК ГОДАР
ДЖОН КАССАВЕТЕС

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

Сценаристы о режиссерах
Режиссеры о сценаристах

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Татьяна Богатырева. Я УМЕЮ ВЯЗАТЬ
Леонид Корин. КОНТРАБАС
Пулат Ахматов. ДЖУГИ

2 0 1 0